الخطاب النقديّ في مرايا القراءة

إشكاليّة المنهج والمصطلح

مقاربات في نقد النقد

أ. د. فاتن عبد الجبار



الـخـطاب النـقديّ
فــي مرايا الـقـراءة
إشكاليّة المنهج والمصطلح
مقاربات في نقد النقد

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/11/5675)

عبد الجبار، فاتن محمد

الخطاب النقدي في مرايا القراءة إشكالية المنهج والمصطلح مقاربات / فاتن محمد عبد الجبار :- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015

( ) ص

ر.أ: (2015/11/5675).

الواصفات:/ الادب العربي//النقد الادبي/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية



تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

الـخـطـاب الـنـقديّ
فــي مـرايـا الـقراءة
إشكاليّة المنهج والمصطلح
مقاربات في نقد النقد

أ. د. فاتن عبد الجبار

الطبعة الأولى

2017 م – 1438 هـ

الفهرس

المقدمة

ينـدرج كتابنـا الموسـوم بــ ((الخطـاب النقـديّ في مرايـا القـراءة/إشـكاليّة المـنهج والمصطلح/مقاربات في نقد النقد)) في سياق الدراسات النقدية التي تتناول الخطاب النقـدي، ويصطلح عليها في هذا المضمار (نقـد النقـد)، والقـراءات التـي يتضـمنها الكتـاب تقـوم عـلى أساس فحص القيمة النقديـة التـي ينطـوي عليهـا جهـد نقـدي بـارز في مسـتويات مختلفـة، ولاسيما ما يتعلق منه بالمنهج والمصطلح، حيث يعتبر المنهج اليـوم القيمـة النقديـة الأهـم في نظريات النقد الحديثة، وصارت مناهج النقد الحديثة هي محـور الفعاليـة النقديـة بجانبيهـا النظري والتطبيقي، أما المصطلح فهو الأداة الإجرائية الأبرز في الممارسـة النقديـة، وكلـما كـان المصطلح قويا وواضحا وعمليا وتواصليا انعكس هذا على قيمة العمل النقدي وصورته.

يضـم كتابنـا مجموعـة مـن المباحـث يتقـدمها مبحـث بعنـوان ((إشـكالية المصـطلح ومشروع المعجم النقدي)) تناولنا فيه تجربة الدكتور أحمد مطلوب في عمله المعجمي الكبـير (معجم النقد العربي القديم) بجزأين، وهـو عمـل جديـد وموسـوعي في بابـه حـول إشـكالية المصطلح في النقد العربي القديم الذي لم يحظَ بالاهتمام المطلـوب، وتناولنـا هـذا العمـل مـن خلال (مدخل) يلقي الضوء على فكرة العمل ورؤيتـه ومنهجـه، ثـم (مشروع المعجـم العـربي: التداخل والتنوع) ألقينا الضوء فيه على طبيعة التداخل والتنـوع في وضـع المصـطلح وجمعـه وتنسيقه وتبويبه، وأخيراً (معجم النقد العربي القديم: نقطة البداية) بوصفه منطلقـا لأعـمال معجمية أخرى في هذا السياق يمكن أن تعـين العمـل النقـدي الحـديث وتقـدم لـه إضـاءات جديدة.

في المبحث الثاني من الكتاب تناولنا الناقد العربي الكبير حسان عباس بوصفه أحد رواد الحركة النقدية العربية الحديثة بعنوان ((إحسان عباس: هوية المنهج ومنهج الهوية))، تناولنا فيــه مجموعــة مــن المقاربــات في تجربــة الناقــد إحســان عبــاس، وهــو صــاحب

التجربة النقدية العميقـة والمتنوعـة والواسـعة، فكـان أن اقتصرنـا في مقاربتنـا عـلى موضـوع (الرؤية المنهجية والهوية النقدية بين المؤرخ والمحقق) تطرقنا فيه إلى جهود عباس في موضوع التحقيق، وهو موضوع شغل الناقد كثيرا وأنتج فيه الكثير، ثم تناولنا موضـوعة المـنهج عنـده في تناوله للنقد العربي القديم تحت عنوان (المنهج التاريخي ومقاربة النقـد العـربي القـديم)، وبما أنه من أوائل وطلائع من تناول الشعر العـربي الحـديث في ثورتـه الحداثيـة فقـد تناولنـا تجربته في ذلك بعنوان (نقد الشعر الحديث: الريادة بين التنظير والتطبيق)، وأنهينـا مقاربتنـا لتجربة إحسان عباس بمناقشة موضوع (تشكل التفكـير النقـدي: بـين المـنهج النقـدي والفـن الأدبي)، في محاولة للكشف عن طبيعة التفكير النقدي عنده بين الفكر النقدي والنص الأدبي.

في المبحث الثاني من كتابنـا الموسـوم بــ ((التأويـل وإشـكالية المـنهج الـنصّي: قـراءة في مشغل الناقد محمد صابر عبيد)) تناولنا تجربة الناقد العراقـي محمـد صـابر عبيـد، بوصـفها تجربة نقدية مميزة أصدر فيها عددا كبيرا من الكتب المميزة في نقد الشـعر والسرد والسـيرة، وقد تناولنا هذه التجربة عبر مجموعة من المقاربات هي (الشـغل النقـدي: التأويـل وإعـادة إنتاج النص) و (المنهج النصي وآليات التأويل: المفهوم وحدود المعالجـة) و (فضـاء النصوصـية بين النص الشعري والنص النقدي)، ألقينا فيهـا الضـوء عـلى هـذه التجربـة الثريـة مـن نـواحٍ مختلفة يمكن أن تعطي صورة معينة عن نقديته الإجرائية.

واختتمنا كتابنا بمقاربة تجربة القاص والـروائي والشـاعر والناقـد عبـد الـرحمن مجيـد الربيعي في مبحث عنوانه ((الربيعي ناقداً: من النقد الرؤيوي إلى النقد الثقافي))، تناولنـا فيـه تجربته النقدية على وجه الخصـوص، فعـلى الـرغم مـن أن شـهرته طاغيـة في مجـال الإبـداع القصصي والروائي لكننا وجدنا أن له جهود نقديـة مهمـة وواسـعة ومثـابرة، لا بـد مـن إلقـاء الضوء عليها ومتابعتها والنظر فيها، فهو متابع دقيق لكل مـا ينـتج مـن مجموعـات قصصـية وروايات ودواوين شعرية عـلى طـول مسـاحة الإبـداع العـربي مـن المحـيط إلى الخلـيج، ولـه مجموعة كبيرة من الكتب في هذا المجال، لكننا سـنقتصر عـلى نمـوذج واحـد مهـم مـن كتبـه

النقدية الذي يمكن أن يعطي صورة عن أعماله النقدية الأخرى، وهو كتاب يخص نقديا الأعمال الأدبية في المغرب العربي من خلال اختفائه بها ومراجعتها نقدياً.

وقد اشتمل المبحث على رصد قراءات الربيعي في مجال السرد المغربي الحديث بعنوان (نقد المدوّنة السردية)، وقراءاته في مجال الشعر المغربي الحديث بعنوان (نقد المدوّنة الشعرية)، ثم قراءاته للتجربة النقدية المغربية الحديثة من خلال تناوله ومراجعته للكتب النقدية الصادرة في المغرب العربي بعنوان (نقد المدوّنة النقدية)، على نحو يغطي رؤيته النقدية للأشكال الأدبية والنقدية الكبرى المعروفة (السرد/الشعر/النقد).

ونأمل أن يكون كتابنا هذا مساهمة في مراجعة الجهود النقدية العربية ومنطلقا لدراسات أخرى أوسع وأعمق تتناول المدونة النقدية العربية الحديثة، وقد أصبحت اليوم مدونة بالغة الأهمية في تنوعها المنهجي والرؤيوي والنظري والتطبيقي.

والله من وراء القصد.

إشكالية المصطلح ومشروع
المعجم النقدي

مدخل

مشروع المعجم العربي: التداخل والتنوع

معجم النقد العربي القديم: نقطة البداية

إشكالية المصطلح ومشروع
المعجم النقدي

مدخل:

إشكالية المصطلح النقدي من أهم وأبرز إشكاليات الثقافة المعاصرة، فلا بد لكل ثقافة معاصرة وحديثة أن تكن لها مصطلحاتها الخاصة في كل حقل من حقولها المعرفية، فعلى هذا المستوى يعدّ هذا الموضوع واحدا من أخطر الموضوعات التي تفرض حضورها على نحو كبير، وتتقدم في خارطة العصر الأدبي الراهن. ولعل ظاهرة الغموض في خطابنا الثقافي وسوء الفهم الكبير الحاصل في قضية المنهج وتصوراته ومشكلاته ترجع بالدرجة الأساس وفي جانب كبير منها إلى إشكالية المصطلح.

ولا بد لنا في هذه المداخلة من أن نتحاور حول سؤال يتحدد بماهية هذه الإشكالية، وما السبيل إلى وضع مقترحات حلول لها؟

إننا نفتقد بلا شك وحدة المنهج والرؤية في تعاطي المصطلحات، وإذ كان من الضروري أن ((نختلف)) في مناهجنا فالأكثر ضرورة أن ((نتفاهم)) على مستوى الرؤية أو ((نتقارب))، أو في الأقل أن لا ((نفترق)) عموديا وأفقيا.

وبغير تأسيس هذه القاعدة الرؤيوية يصبح من العسير علينا إنتاج هذه المقترحات ووضعها موضع التنفيذ الإجرائي، بوصف أن الافتراق حاصل منذ البدء وعلى مستوى المقدمات التي تقود ضرورة اللا (افتراق) على مستوى النتائج.

المناهج تكون (متفاهمة) عندما تكون ((أصيلة)) بمعنى أنها تكون قابلة للحوار والجدال والتفاعل عندما تكون مبنية على (نظم) واضحة ومحددة ودقيقة ومنضبطة داخل الكيان المعرفي ((الخاص)) الذي تشتغل فيه، وحين يتحقق أي قدر من التفاهم فوق خط

((الحد الأدنى)) فإنها تبدأ ذلك بـ (الروية) بوصفها الآلية ((الإطارية))، التي تعمـل في داخلهـا المعرفة النقدية بخصائصها المتباينة المميزة.

إن الرؤية هنا وفي اكتسابها لهذه الشمولية. إنمـا تحقـق تقـدمها نحـو دائـرة الاتفـاق والتفاهم في الإطار العام. تحقق ذلك من خلال حسم انتمائهـا النهـائي إلى الحداثـة بقوانينهـا ونظمها دائمة التطور والتغير. ومغادرتها أخر قلاع التقليدية والاجترار.

أفاق الحداثة إذن تفرض حياة خاصة للرؤية تؤمن بها جميع إطراف النـزاع. ولا يتـأتى هذا عن طريق ((الادعاء والتمني)) بل عن طريق ((الإجراء والتطبيـق)). ومتـى تحقـق هـذا الارتكاز مؤسسا على هذه القاعدة. فإن أفعال المقترحات تبدأ عملها عـلى صـعيد ((صـناعة)) نماذج حلول قابلة للحوار بما ينسجم مع توجهات المناهج ونظرياتها.

هذا مبدأ أساس من المبادئ التي يتوجب الاتفاق عليها، في سـبيل إطـلاق الحـوار مـع هذه الإشكالية وتعزيز مواقعنا قياسا إليها.

يمتلك المصطلح بطبيعة الحال إطارا مرجعيا يحتوي على نقطة انطلاق مرجعيـة، تبـدأ بالتقدم والتطور انسجاما مع تقدم وتطور العصر. وهذه مسالة بدهية لا تحتاج إلى كثير مـن التفاصيل لأنها معروفة في سياق المناهج كلها.

ـ مشروع المعجم العربي: التداخل والتنوع

حظيت الثقافـة العربيـة المعـاصرة بجهـد معجمـي ((لغـوي وبلاغـي وأدبي ونقـدي)) دؤوب وواضح منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي، أسهم في رفد هذه الثقافـة بشـبكة مـن المصطلحات وجهاز من المفاهيم كان لها الأثر البالغ في اقتراح دعائم مشروع عـربي خـالص في هذا المجال.

وعلى الرغم من أن إطلاق صفة مشروع على هذا الجهد وهو يتسـم في نظرنـا بـالكثير مـن التـداخل والتنـوع حيـث يثـير مشـكلات كبـيرة في مسـتويات متعـددة أمـر محفـوف

بالكثير من المخاطر العلمية، إلا إننا لو استجمعنا كل هذا الجهد وحشدناه في رؤية مشتركة تنهض على النقد وإعادة النظر واقتراح سبل انطلاق جديدة مبنية على ذلك، فيمكننا أن نحقق كثيرا من المنجزات العلمية ونسهم في إرساء تقاليد عمل جديدة تجعل من المشروع حقيقة قائمة.

وبغية تجديد التفكير في هذه القضية الإشكالية سنقدم مراجعة تذكيرية لأبرز معالم هذا الجهد المعجمي، الذي يمكن أن يشكل خطوة مهمة في سبيل تبني المشروع واقتراح منطلقاته على نحو إجرائي واضح المعالم.

قدم مجدي وهبة معجمه الموسوم بـ ((معجم مصطلحات الأدب))[1] عام 1974 ساعيا فيه إلى وضع حدود اصطلاحية ومفهومية لكثير من المصطلحات الأدبية والنقدية المتداولة، كان مسارها المعرفي يتجه أفقيا أكثر منه عموديا، ثم حاول استدراك ذلك في المعجم الثاني الذي وضعه بالاشتراك مع كامل المهندس وقد توسع في عنوانه ليصبح ((معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب))[2]، بإضافة (العربية) وصفا لـ ((المصطلحات)) تمييزا لها عن غيرها في الثقافات الأخرى بالرغم من أن قسما من هذه المصطلحات شائع في هذه الثقافات، وإضافة((اللغة)) لتصبح معادلة لـ ((الأدب)) بعد أن وجد أن البحث في الجذر اللغوي للمصطلح الأدبي من أول الضرورات في هذا الجهد.

إن عمل مجدي وهبة ظل أساسيا للدارسين العرب في مجال الدرس الأدبي والنقدي مع كل اعتراضاتهم عليه، وهي اعتراضات لا تقلل من شأنه بقدر ما يمكن أن تفتح الطريق للتطوير والتحديث والمواصلة.

وإذا كان المعجم المصغر الذي وضعه حمادي صمود بعنوان ((معجم مصطلحات النقد الحديث))[3] ذاهبا إلى التخصص في مصطلحات النقد الحديث وأطره المفهومية الشائكة ومستهدفا التعمق في البنية المفهومية لإشكاليه المصطلح عبر المزاوجة بين المعطى التراثي والمعطى العربي الوافد، فإن معجما- يمكن وصفه بالمعجم التعريفي التعليمي –

كان كمال عيد وقد وصفه بعنوان ((فلسفة الأدب والفن))[4] لم يقتصر - كما هو واضح من عنوان المعجم الذي لا يوحي بأنه يشتغل في هذا الحقل المعرفي - على مصطلحات ((الأدب)) بل تجاوز ذلك إلى (الفن) أيضا، وقد جاء أقل كثيرا من طموح العنوان.

أما المعجم الأخر الذي يمكن أن يندرج في هذا السياق فهو ((المعجم الأدبي))[5] لجبور عبد النور الذي خضع في بناء مصطلحاته لسياق تاريخي أفقي لا يؤسس معرفيا للمقترحات المفهومية التي تمهد للمصطلح.

ظهرت فيما بعد مجموعة من المعاجم التخصصية أو العامة لم تخرج كثيرا عن سابقتها إلا في حدود ضيقة، كان فيها ((قاموس اللسانيات))[6] لعبد السلام المسدي ينحو منحى تخصصيا بعض الشيء في توصيف المصطلحات الأساسية المشتغلة في حقل اللسانيات، وهو حقل جوهري ومركزي ومرجعي للدراسات الأدبية والنقدية، ومهد المسدي للقاموس بمقدمة في علم المصطلح وضع فيها تصوراته النظرية لمنجزه المعجمي.

أما ((معجم المصطلحات اللغوية والأدبية))[7] الذي أعدته علية عزت فكان الجهد فيه قائما على نقل المفاهيم ومضاهاتها ومحاولة توحيدها في حاضنة المصطلح، لكنها سعت إلى رفع المصطلح إلى مرحلة تلقٍ جيد يسهل استخدامه وتداوله، على العكس من ((معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة))[8] الذي وضعه سعيد علوش وعانت مصطلحاته من اشتباك وتدخل مفهومي بين أرضيته العربية الممكنة وحاضنة تشكله الغربية، على النحو الذي بدت فيه الكثير منها ذات سياق مفهومي مشتت وغير ملتحم وشائك في منطقة التلقي الإجرائية.

في حين ذهب نبيل راغب في معجمه الموسوعي ذي الجزأين الموسوم بـ ((موسوعة الفكر الأدبي))[9] إلى مساحة الاشتغال على وحدات مصطلحية فاعلة في التجربة الإنسانية المنفتحة على شبكة قضايا ومضامين ورؤى وقيم وتقاليد، ترتفع فيها الحساسية الأدبية إلى رؤية فكرية عامة وشاملة.

وقد حاول المعجم الموسوم بـ ((دليل الناقد الأدبي))[10] الذي قدماه ميجان الرويلي وسعد البازعي أن ينحو منحى جديدا ومختلفا في التأليف المعجمي، إذ انتخبا فيه طائفة من المصطلحات تمرّ نظريا من خلال مفهوم ((دليل)) وهو يستهدف التوسع الإجرائي في المصطلح ثقافيا وفكريا.

ولعله يتوجب علينا الإشارة في هذا السياق إلى الجهد المعجمي ((الترجمي)) المهم الذي اضطلع بتقديمه عبد الواحد لؤلؤة[11] على صعيد ترجمة المصطلحات الأدبية الغربية، وأشاع ثقافة مصطلحية بالغة الأهمية في الوسط الأدبي والنقدي العربي، وربما حرض الكثيرين وشجعهم على ارتياد هذا الميدان المعرفي الخطير.

وفضلا عن هذا فإن ثمة جهود اهتمت بالمصطلح الأدبي والنقدي، ذيل بها أصحابها بعض كتبهم، وعلى الرغم من أنها لا تشكل معجما قائما بذاته إلا إنها ذات فائدة طيبة في تكريس أسلوبه الجديد في التأليف تأخذ بنظر الاعتبار أهمية وعي المصطلح المستخدم وإكسابه قوة نظرية من خلال قوته الإجرائية في مجال الاستخدام العملي [12].

ونحسب أن هذه الجهود والجهود الأخرى التي فاتنا الإشارة إليها ومراجعتها في سياق هذه المداخلة، يمكن أن تؤسس – فيما لو حشدت ضمن إطار فحص ومعاينة ومراجعة علمية مسؤولة – لمشروع يتقدم بخطى معرفية حثيثة لوضع معجم أدبي ونقدي لمصطلحات عربية، تكون لها القابلية والمرونة على الانفتاح المستمر والفاعل والديناميي على الآخر في مستوى عميق وواعٍ من التأثير والتأثر والتطوير والتحديث، وفي مواكبة حرة لحركة الأجناس الأدبية وتطورها على الأصعدة كافة.

غير أن هذا التطور قد يكون بطيئا جدا. وقد يستوعب إضافات قليلة عبر عصور كثيرة، لأن الأمر هنا لا يتعلق بتطور مجرد، إنما بتطور (موجب).

فعندما يقصر المصطلح في الإشارة إلى كامل الدلالة المرجوة. بسبب ضعف آلياته قياسا إلى تطورات فكرية وفلسفية وأدبية حصلت، فإن الضرورة هنا تقوم في مراجعة

المصطلح وصناعته من جديد بما يتلاءم وطبيعة التطورات الحاصلة، والتي لا يشفع المصطلح بشكله الحالي في الاستجابة لها والتفاعل معها، أما إذا لم تكن الضرورة بهذا المستوى فإن المصطلح بشكله الراهن يبقى فاعلا.

هذا يعني أن البحث في جذور المصطلح انطلاقا من أضعف نقطه فيه وهو الجذر اللغوي اللساني- (بوصف إنه في وضعه المصطلحي قد انزاح كثيرا عن دائرته اللغوية) أمر مهم للغاية في تحديد المسار الذي تطور فيه المصطلح، بعد مغادرته النهائية لبيته اللغوي والدخول في فضائه الاصطلاحي القائم على إنتاج دلالات محددة، وكشف نظم هذا التطور وقوانينه وقياس حجم وكثافة الدلالية فيه.

ـ معجم النقد العربي القديم: نقطة البداية

إذا كان لا بد لنا في هذا المجال من أن نؤسس نقطة بداية صحيحة لمشروع حقيقي فيحسن بنا أولا أن نبدأ بمراجعة تراثنا الأدبي والنقدي في مناطقه الأكثر ثراء وخصبا، ليكون مرجعا جوهريا نرصد فيه معجم المصطلحات الأدبية والنقدية التي اشتغل عليها النقد العربي القديم، ثم نواصل تطويرها وتحديثها ومحاورتها للآخر الوافد حسب حاجات التشكل المفهومي لكل مصطلح، ومرونته في التقبل والاستيعاب والتمثل، وقدرته على التمظهر الإجرائي في حقل العمل الخصب والثري والمنتج.

ولدينا في هذا السياق المشروع المهم الذي وضع لبنته الأولى الأستاذ الدكتور أحمد مطلوب في إنجازه ((معجم النقد العربي))[13] بجزأيه الأول والثاني، وضم ثمانية عشر وثمانمائة مصطلح، وكان لمطلوب سابقة طيبة في هذا المجال إذ أصدر في عام 1972 كتاب ((مصطلحات بلاغية))، أعقبه بعد عشرة أعوام بكتاب ((معجم المصطلحات البلاغية وتطورها)) في ثلاثة أجزاء وقد أصدره المجمع العلمي العراقي وضم مائة وألف مصطلح.

كشف هذا المعجم عن جهد كبير استمر أعواما، قدم لنا فيه الدكتور مطلوب ثمرة طيبة تصلح أن تكون خطوة مهمة في معالجة هذه الإشكالية، والدعوة إلى إنشاء فريق عمل مخلص يعمل على استكمال الحلقات المهمة التالية لهذا المشروع، في سبيل إنجاز معجم مصطلحات يضم كل المصطلحات الأدبية والنقدية الحديثة التي تسيدت الواقع الأدبي والثقافي العربي، وفرضت حضورا مرتبكا ناشئا عن الاختلافات الكبيرة (أحيانا) في تحديد أبعاد وماهية المصطلح الواحد، انطلاقا من اختلاف المرجعيات وأصول الثقافة والنشأة ونيات التوجه الفكري والفني الذي يسهم عميقا في صناعة المصطلح.

وفي التقديم الذي كتبه أحمد مطلوب لمعجمه أكد على ضرورة وضع معجم نقدي يسهم فيه المعجميون والمؤلفون والمترجمون والأدباء والنقاد، وقدم في هذا السبيل خطوات يمكن إجمالها بما يأتي:

1- رصد المصطلحات النقدية العربية والوقوف على دلالتها وتغيرها في العهود المختلفة، ويتم هذا الرصد عبر عدة مضان منها كتب البلاغة والنقد وكتب اللغة ومعاجمها وكتب التفسير وعلوم القرآن وكتب الفلاسفة المسلمين وكتب المصطلحات.

2- جرد أهم الكتب الأدبية والنقدية الحديثة واستخلاص المصطلحات النقدية التي استعملت في هذا القرن والاتفاق على مصطلح دقيق للدلالة على المعنى الجديد.

3- جرد أهم الكتب الأدبية والنقدية الحديثة واستخلاص المصطلحات النقدية التي استعملت في هذا القرن والاتفاق على مصطلح دقيق للدلالة على المعنى الجديد.

4- جرد أهم كتب مصطلحات الأدب والنقد الحديثة.

5- جرد أهم كتب الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفنون، بعد أن تـدخل الأدب في كل هذه المعارف وبدأ بصياغة خطابه الجديد عبرها

6- جرد أهم كتب الأدب والنقد والترجمة.

7- الإطلاع على بعض موسوعات الأدب الأجنبي ونقده بلغتها الأصلية.

8- الاستعانة ببعض المعاجم الأجنبية لتحديد المعنى اللغوي للمصطلح والوقوف على دلالته كما تصورها المعاجم الأجنبية.

9- تصنيف ما يجمع من التراث القديم والفكر الجديد بحسـب حـروف الكلمـة لتسهل مراجعة المصطلح.

10- تعريف المصطلح تعريفـا وافيـا والوقـوف عـلى اخـتلاف المـذاهب الأدبيـة في تحديده، وذكره بلغة أجنبية واحدة أو أكثر لمعرفة المقابل الأجنبي والاستفادة منه عند الترجمة أو التأليف. ويبقى المصطلح العربي الأصـيل أساسـا في عـرض المصطلحات ولاسيما ما استقر منه وأصبح أكـثر دلالـة مـن غـيره، ويجـب إن تكتب المواد بأسلوب واحد ومنهج واحد وأن تراعى فيهـا الدقـة العلميـة وأن يضاف إلى المعجم بين حين وأخر ما يستجد من مصطلحات وأن يعدل بعضها ليواكب الحياة الأدبية المتجددة.

إن الملاحظة التي نفضـل إيرادهـا هنـا فـيما يتعلـق بـالشرائح الثقافيـة التـي اقترحهـا مطلوب للاضطلاع بهذه المهمة الشاقة والمفيدة تتحدد باختزال هـذه الشرائـح والوصـول بهـا إلى الفئتـين اللتـين وضـعهما في أخـر التصـنيف (الأدبـاء والنقـاد)، وأفضـل تقـديم النقـاد أمـا المعجميون والمؤلفـون والمترجمـون فهـم يسـتطيعون تقـديم خـدمات مكملـة لكنهـا ليسـت أساسية كتلك التي يستطيع تقديمها النقاد خاصة على هذا الصعيد.

فالنقاد هم الفئة الأولى التي تتعامل تعاملا مباشرا وأساسيا متفاعلا مع المصطلح عـلى الصـعيدين النظـري والإجـرائي، وتسـهم في توجيهـه وإكسـاب الصـفة الإجرائيـة التـي

يعمل بموجبها في حقله المعرفي، وهم الذين يطورون المصطلح بما يتناسب والتجليات الناتجة عن كشوفاتهم النقدية والمعرفية إذ إن حفرياتهم داخل النصوص فضلا عن مقترحاتهم النظرية والتركيبية ورؤاهم واتساع ثقافتهم تعمل كلها مجتمعة على مسطرة معرفية واحدة في سبيل إنتاج معرفة مصطلحية نظيفة وواضحة.

وهذا المستوى من الإنتاج يتطلب أدوات توصيفية جديدة يتحدد في إطارها المنتج المعرفي، وإذ كان الموروث المصطلحي يسعف في هذه المهمة على أن تتحقق فيه إضافة مشروطة بحكم جدة وطرافة المستجد فلا بأس في ذلك، وإلا فالضرورة تقتضي استنباط واختراع مصطلح جديد ولا مشاحة في المصطلح كما يقول مطلوب استنادا إلى قول قدامة بن جعفر في كتاب (نقد الشعر) الذي يؤكد هذا المبدأ، إذ يقول متحدثا عن تجربته في هذا المجال ((فإني لما كنت أخذا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها. وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات، فإن قنع بما وضعته وإلا فليخترع لها كل من أبى ما وضعته منها ما أحب فليس ينازع في ذلك))[14].

إن التعامل مع المصطلح بهذه الدقة والخطورة والمسؤولية، لا يحسنه المترجمون ولا المعجميون ولا المؤلفون، لأن مهامهم العلمية لا تجري في هذا النسق وحتى النقاد ودارسي الأدب المتخصصين، فإن فئة رفيعة منهم هي الجديرة بتحمل هذه المسؤولية التاريخية، لكن هذا الكلام لا ينفي أدوار الآخرين فلكل دوره في هذه المهمة غير أن الكثير منهم يتحدد دوره بصناعة المقتربات التي يطمئن إليها فريق العمل، وبالرغم من أنه دور ثانوي كما يبدو إلا أنه مهم بل وفي غاية الأهمية.

وواضح جدا بعد ذلك أن الخطوات التي يجب أن تكون مجال بحث ودراسة وتدقيق فريق العمل المقترح هذا. تحتاج إلى قدر كبير من الإخلاص والجدية والعلمية ويفضل بطبيعة الحال أن يتألف فريق العمل من المراكز الفكرية والثقافية الأكثر إضاءة وتأثيرا في عالمنا العربي، ولا بأس في عقد مؤتمرات دورية لمتخصصين آخرين في حقول

معرفية مجاورة يدلون بدلائهم في النتائج التي يحصل عليها فريق العمل في كل مرحلة وذلك لإكساب العمل رصانة علمية تمنعهم من الشطط والغموض والضبابية.

إن هذه المهمة لا تتوقف عند الجهد البحثي والإحصائي والتعريفي حسب، إنما تتعدى ذلك إلى ما هو أهم وأعمق وأكثر فائدة إلا وهو حضور (الرؤية) في وضع المصطلح بصيغته النهائية منعا للخلل والارتباك، الذي قد يصيب المفاهيم المتباينة حول المصطلح بحكم انتسابه إلى أكثر من حقل معرفي، والرؤية هنا تتحدد بإيجاد نسق موحد تتقارب فيه المفاهيم المكونة لنسيج مصطلح واحد على نحو تتسم فيه الدلالة العامة له بالوضوح والانسجام والتكامل، والرؤية في هذا المجال تتعرض إلى نوع من التحدي في سبيل تحقيق هذا المنجز ويتحدد ذلك بمسألة وعيه الخلاصات الناتجة عن الأفكار وتنظيمها في نسق مشترك، ومن ثم تركيبها بشكلها النهائي الذي يجب أن لا تكون نهائيته قاطعة مغلقة وإنما مفتوحة على حلقات التطور المحتمل في المستقبل.

وبهذا يستلزم على الرؤية أن تتقلب بين نشاطين النشاط التحليلي للبنى المفهومية القائمة (المفترقة) للمصطلح الواحد وهو نشاط ذو مرحلة واحدة، والنشاط التركيبي للبنى المفككة وتدعيم وحدتها وهو نشاط ذو مرحلتين التنظيم والتركيب.

فلا بد إذن من بداية صحيحة تنطلق من محطة التراث وتنفتح على الأفاق كافة بكل اتجاهاتها وسبلها وتجلياتها، في اطار مشروع مؤسساتي ينقل مجمل الجهود الفردية إلى حاضنة جهد جماعي متخصص يتفرع للمشروع تفرغا كاملا، وذلك للخطورة البالغة التي يضطلع بها لأنه يستهدف أساسا الوصول بالمصطلحات إلى حالتها الصحية النموذجية بوصفها مفاتيح المعرفة، التي من دونها تبقى مدن المعرفة مغلقة وعصية على زائريها.

هوية المنهج ومنهج الهوية

إحسان عباس

- الرؤية المنهجية والهوية النقدية بين المؤرخ والمحقق
- المنهج التاريخي ومقاربة النقد العربي القديم
- نقد الشعر الحديث: الريادة بين التنظير والتطبيق
- تشكل التفكير النقدي: بين المنهج النقدي والفن الأدبي

هوية المنهج ومنهج الهوية

شكّل الناقد إحسان عباس ظاهرة نقدية مهمة في مسيرة النقد العربي الحديث، تستحق الفحص والبحث والدراسة استنادا إلى طبيعة منجزه النقدي وكيفيته المنهجية وتأثيره الرؤيوي في الدرس النقدي العربي الحديث.

أعتمد عباس على ثقافة منهجية راسخة ورصينة استطاع تكوينها عبر جهده المعرفي المتنوع والمتعدد، إذ هو رجل ضالع في التحقيق بكل ما تحتاجه عملية التحقيق من تنقيب ودقة وبحث وصبر، وهو المؤرخ الذي قدم للمكتبة العربية كتبا يعتد بها في مجال قراءة التاريخ بمختلف مستوياته وبكل ما ينطوي عليه عمل المؤرخ من مسؤولية وصدق ومعاينة ورؤية وتمحيص واستقراء.

ولا شك في إن ذلك من شانه أن يعمق الرؤية النقدية ويثقف المنهج النقدي في الطريق إلى إنتاج هوية خاصة وأسلوب خاص. فقد كان لاهتمامه بالميراث بكل أشكاله، وسعيه في ذلك إلى استخلاص الظواهر النقدية المشرقة والأصلية فيه، جعله ينهض بعملية تقويم التراث النقدي العربي القديم فضلا عن دراسة النص العربي القديم برؤية نقدية جديدة.

وعمل من جهة أخرى على الاتصال بالمعرفة النقدية الحديثة والإفادة من منجزاتها في تطوير رؤيته ومنهجه، في إطار وتوكيد وتأصيل البعد الأكاديمي للمنهج والهوية.

إن الناقد العربي إحسان عباس اجتهد في تقويم منهج نقدي عربي يستقصي منجز التراث العربي القديم من جهة، ويتواصل ويتفاعل مع المنهجيات النقدية الحديثة الوافدة بمعطياتها ورؤاها ومقترحاتها من جهة أخرى.

ويمكننا وصف الجهد النقدي المتميز لاحسان عباس بأنه ((نقدي/ تعليمي))، فهو الناقد المعلم الذي فرج بين بحثه النقدي في مجال البحوث والدراسات والكتب المنجزة، ودوره الأكاديمي بوصفه أستاذا جامعيا يقدم هذه المعرفة لطلبته في قاعات الدرس.

إلا أن هذا الجهد المتميز والقيم لم يتمخض عن منهج ((عربي)) جديد أو نظرية نقد ((عربية)) جديدة في هذا المجال، على الرغم من الرؤى والتصورات والقيم النقدية المهمة التي يمكن القول إنها قدمت معرفة ولم تقدم منهجا، فقد غلب الناقد عباس فلسفة الهوية على فلسفة المنهج.

ـ الرؤية المنهجية والهوية النقدية بين المؤرخ والمحقق:

استطاع الناقد الموسوعي إحسان عباس أن يكون رؤية منهجية وهوية نقدية خاصة خارج المناخ النقدي الصرف بآلياته الحرفية المعروفة، فاشتغاله في حقل التاريخ و تحقيق المخطوطات ـ وقد انتقاها بعناية شديدة ووعي نقدي عال ـ قدم له ضمانات أكيدة رسخت معرفته النقدية، ورصّنت أدواته المعرفية وطورتها، وضاعفت إدراكه لأهمية التراث العربي في محطاته المشرقة والمضيئة.

إن العمل في حقل التاريخ و التحقيق ولد لديه حسا" نقديا"نهض على الدقة و التنقيب ومعاينة النصوص من اتجاهاتها كافة، عبر تقليبها وإعادة قراءتها ومعاينتها وفحصها بأناة وتمحيص وحرص وصبر، وهو ما انعكس بالضرورة على شخصيته النافذة في رؤيتها المنهجية وهويتها النقدية.

لم يأت هذا التكوين المعرفي لشخصية عباس النقدية مصادفة، إذ فضلا" عن استعداده الإبداعي للعمل في هذا الحقل المعرفي أساساً، فقد اكتسب حساً تاريخياً مرهفاً منذ بدايات تكوينه الثقافي، واستمر هذا الحس في التنامي والتعمق بالتدريج مع تطور تكوينه الثقافي والفكري في المجالات المتنوعة التي اختار الاستمرار في دراستها والتنقل بينها، مما أوجبه اهتمامه وميوله أو طبيعة عمله الذي اختاره لكسب عيشه أو أوكل إليه القيام به من تدريس وبحث ودراسة، ومثل هذا الحس أصبح نسيجا عضويا من تكوينه الفكري، ويبرز واضحا في معظم نتاجه الفكري، سواء أكان هذا النتاج من مؤلفات له حملت عنوان (تاريخ) أم لم تحمل، ما دام موضوعها يبحث في تجربة إنسانية ماضية لها

زمن محدد، احتل فترة قصيرة ام طويلة، وكـان لهـا تطـورات وآفـاق تاليـة في حيـاة إنسـان أو مجتمع أو إنسانية، بطيئة تصل درجة الركود أو تقترب منها، ام سريعة متقلبة ومتغـيرة تصـل درجة الثورة، أو بينهما.[15].

ومن هنا بالذات انفتح منهج إحسان عباس النقدي على المعرفة عموما باكتسابه هـذا الحس الإنساني المرهف، الذي اكسب هويته في العمل المعرفي عموما والنقدي خصوصـا نزعـة إنسانية تنهل من تراث الأمة الزاهر، وتتنـوع في ميـدان المعرفـة البشريـة عـلى طريـق الفكـر بوصفه أداة لخدمة الإنسان والانتصار لمشروعه الحر في الحياة.

لهذا السبب كانت لـه نظـرة خاصـة في قضـية التخصـص المعـرفي، إذ وجـد أن العلـوم الإنسانية تتواشج على نحو عضوي تعاضدي لا يمكن إخضاعها لفصل معرفي قسري، كما وجـد أن التآخي بين صنوف هذه المعرفة الإنسانية أكثر فائدة وقوة لها جميعا من النأي بكـل منهـا إلى حدود القطيعة بحجة الفرادة والتخصص العلمي والأكاديمي، وبنى رؤيته المنهجية وعمق هويته النقدية بالاستناد إلى هذه الحقيقة وتمثيلها عمليا في بحوثه ودراساته وكتبـه في حقـول المعرفة الإنسانية المتنوعة.

لقـد تمكـن إحسـان عبـاس مـن أن ((يـربط العلـوم الإنسـانية ويـزاوج بينهـا ويحـس بتلاحمها، وهو بذلك يضع الأساس لفهم العملية النقدية باعتبارها تمثل نظرة موسوعية وهذا يعني من ثم قراءة معمقة تراكمية تصـنع للناقـد تكوينـا مقنعـا، وتعطيـه الحـق في تنصـيب نفسه حكما على (النص)، وهي لذلك المواصفات نفسها التي نشترطها في المؤرخ))[16].

وعلى هذا الأساس فـ ((إن نظرة إحسان عباس المبكرة في النقد الأدبي تمثل نقطة تحول في المنهج إبان المرحلة الزمنية التـي لم تكـن الأسـس النقديـة معروفـة ومتداولـة خلالهـا، وان للرجل الفضل في مناقشتها مع القارئ أو تطبيقها وإلـزام نفسـه بهـا، وهـو الأسـتاذ الجـامعي الذي يحاضر في طلبه سيصبحون في زمن لاحق نقادا، وهو المؤلف الذي يقرؤه الجيل ويـتعلم من منهجه في فهم النص وتحكيمه))[17].

عمل إحسان عباس في هذا السياق على أحداث قدر من التلاؤم المنهجي بين إبداعية ورحابة وحرية الرؤية المنهجية للنقد الأدبي، ودقة وصراحة والتزام الرؤية المنهجية للمؤرخ، حيث ((إن النقد الأدبي يتجاوز أحيانا الحدود التي يمكن ان يسمح بها المؤرخ الملتزم بمنهجية تاريخية صارمة))[18]، إذ ظل يتحصن بالمنهجية الصارمة التي حصل عليها من عمله في التاريخ، وفي الوقت ذاته افتح على فضاء الحرية والإبداع بدقة وانضباط في عمله النقدي على النصوص الإبداعية والظواهر الأدبية.

أما عمله في التحقيق فكان لا يقل شانا من حيث تطوير رؤيته المنهجية وتكريس هويته النقدية- عن عمله في حقل التاريخ، لما ينطوي عليه عمل التحقيق أيضا من حرص وصبر وأناة وحرفية ووعي وسعة اطلاع ومقارنة وفن، فضلا عن المقدمات التي كان يصدر بها أعماله المحققة وما تكشف عنه من حصافة وموقف نقدي لا يستطيع تجاوزه أو التخلي عنه مهما كانت طبيعة العمل المعرفي الذي يشتغل عليه.

ومن ذلك التصوير النقدي الوافي الذي قدمه لكتاب " طوق الحمامة" والذي يثير مجموعة من التساؤلات ((أهمها: هل كان التحقيق وسيلة لإعداد دراسته الوافية عن الطوق؟ وبالمقابل عل يمكن ان يدرس الطوق دراسة عميقة بدون تحقيقه؟ لقد تفاعلت شخصيتا الناقد والمحقق فأنتجتا لنا هذا التراث الخاص عند إحسان عباس، ولا يتوقف الأمر عند هذه المسائل أو تلك، بل يتعداه إلى ما يقابل النثر في الإبداع وهو الشعر، اذ كانت مقدماته لدواوين الشعراء التي حققها دراسات فنية نقدية لا يستغني عنها باحث معني بصاحب الديوان. وبهذا نجد انسجاما في المنهج المحكم الذي اخذ إحسان عباس نفسه به، في سيطرة روح لنقد على تحقيقاته الثرية والشعرية))[19].

إن حسّ المؤرخ والمحقق والناقد (الموسوعي) عند إحسان عباس كان يتجه على الدوام إلى مساحة النقد، ينهل منها ويغذيها في الوقت نفسه، فهو لم يكن في كل شغله على التاريخ مؤرخا صرفا، كما لم يكن محققا صرفا في كل ما حقق، بل كانت نزعة النقد الأصيلة في شخصيته هي المحرك الفعّال الأول في كل نشاطاته المعرفية، اذ تتجلى روح

التوجه والمعاينة النقدية في مقاربته للنصوص والظواهر- تأريخا وتحقيقا-، على النحو الذي يزحزح موقع المؤرخ والمحقق لصالح الناقد.

وعلى الرغم من انضباطه البحثي العالي في العمل على التاريخ والتحقيق إلا أن ثمة فسحة رحبة كان يلتقي فيها عباس بشخصيته الناقدة الحاضرة دائما، لذا فإن عمله في التاريخ والتحقيق أضاف جديدا إلى شخصية الناقد فيه، على صعيد تطوير الرؤية المنهجية وتكريس الهوية النقدية المتنورة القادرة على فهم النص وإدراك قيمته ومراميه.

المنهج التاريخي ومقاربة النقد العربي القديم:

طبّق إحسان عباس المنهج التاريخي في مقاربة مهمة للنقد العربي القديم ضمن كتابه ((تاريخ النقد عند العرب))[20] لما لهذا المنهج في تناول مثل هذه القضية من أهمية كبيرة في رصد التحولات النقدية والقضايا الكبرى في مسيرة النقد العربي القديم بوعي تاريخي واجتماعي وثقافي، يهتم بإبراز هوية معينة ومحددة لهذا النقد.

إلا أن هذا المنهج- وكما هو معروف- لا يتيح فرصا كبيرة تتجلى فيها شخصية الناقد الإبداعية، ليكون في وسعها التعبير عن رؤيتها ومعرفتها ووعيها على نحو امثل، لأن المنهج التاريخي يفرض محددات وقواعد قد تنتصر للمنهج وأصوله على حساب الحيوية والفاعلية التي يجب أن تتميز بها الشخصية الناقدة.

وقد لاحظ هذه المسالة غير ناقد ممن تناولوا كتاب ((تاريخ النقد عند العرب)) بالنقد والتحليل، ووجد بعضهم ((أن المنهج (التاريخي) الذي فرضه تتبع مسار النقد العربي وكتبه واتجاهاته على مدى سبعة قرون قد فرض على الباحث، مع ذلك، أن تكون تعليقاته وربطه بين اللاحق والسابق تعليقات يسيرة، حتى لا تختلط الأزمنة وتتداخل طبيعة النقد والإبداع في القرون المتتابعة. ومع وعي الدكتور إحسان عباس بطبيعة بعض القضايا النقدية ونشأتها الأولى وتطورها إلى ما يقترب أحيانا من طبيعة النظرية، تظل القضية الواحدة في كتب النقد مبعثرة بين نظرات مقتضبة انطباعية أول

الأمر إلى نظرات كلية في اتجاهات شعرية غالبة عند بعض الشعراء تثير خلافا بين المتلقين والنقاد))[21].

لكن الدكتور عباس سعى في نهاية كتابه إلى بعض التحرر من قيود المنهج التاريخي إذ ختمه (بفصل اسماه " نظرة ختامية في صورة التطور النقدي وقضاياه الكبرى" ويقع في ثمان وثلاثين صفحة من صفحات الكتاب التي تبلغ ستمائة وثلاثا وسبعين، وخص في نهاية الفصل بعض القضايا النقدية المعروفة بعناية مفردة كقضية (الوحدة) وقضية (الصدق والكذب) و (الشعر والأخلاق) و (السرقات))[22]، كما وأضفى على الكتاب أهمية نقدية انحاز فيها عباس إلى شخصيته النقدية على حساب المنهج.

ويظل الناقد إحسان عباس على الرغم من كل المصدات التي يمكن أن يضعها المنهج في وجه تجلي الحرية الشخصية النقدية الفاعلة والمؤثرة، وانفساح رؤيتها وتكشف هويتها- حاضرا في شخصيته النقدية وقادرا على فرض رؤيتها على نحو ما، إذ ((مهما يكن من شان هذا النهج وضروراته فان الكتاب يقدم إلى دارس النقد العربي صورة كاملة دقيقة، لا تقف عند كتب النقد وحدها، بل تجمع كثيرا من النظرات الفرعية المتصلة بالنقد في كتب فلسفية أو كتب بعيدة عن الأدب، ينظر فيها الدكتور إحسان عباس نظر العارف الخبير، ويعلق عليها تعليق الناقد الحديث من دون ان يخرجها من إطارها الزمني. وهو جهد يقدم ثمرة طيبة لكل من يعنى بدراسة هذا الجانب من النشاط الثقافي القديم الذي اختلط بكثير من المعارف وخضع لكثير من البواعث، وكان في حاجة إلى ناقد بصير وباحث جاد كالدكتور إحسان عباس، إلى من سبقه من الدارسين، ليقدم مؤلفه وكتبه وقضاياه إلى دارس الأدب العربي بوجه عام ودارس نقد الشعر بوجه خاص))[23].

لا يتوقف إحسان عباس في تحليله لكيان العرب النقدي عند حدود هذا الكتاب، بل ينجز الكثير من البحوث والدراسات الساعية إلى إعادة تقويم المنجز النقدي العربي بروح من العلمية والأصالة والوعي والحرص، فهو يتناول ((النقد الأدبي عند العرب في غير ما بحث أو كتاب ويجد الموروث منه ما يستحق العناية والاهتمام،وقد ظل اهتمامه به

يتحرك في ما يراه الدارس في مسارات ثلاثة هي: إحسان عباس، الناقد والمؤرخ، وإحسان عباس الناقد المحقق، و إحسان عباس الناقد الناقد،ورغم وما تشي به هذه المسارات من تمايز فإنها يتمم بعضها بعضا فتتوحد في كل ما ينجز إقامة كيان النقد الأدبي عند العرب، وهو ما يؤمه إحسان عباس نفسه أو يهدف إليه))[24].

إنه يتجه في هذا المسار بحرص شديد سخر له رؤيته المنهجية الخاصة من اجل ان يصل ببناء هذا الكيان النقدي إلى مرحلة من التشكيل والتبلور المعرفي الأصيل، إذ إن إجراءه النقدي المنهجي في تأسيس دعائم هذا البنيان يقوم أساسا على فعالية التدرج الزمني، حيث ((إن مثل هذا المنهج هو الأنسب من بين مناهج الدراسة النقدية في تمثل حركة النقد المتطورة على مر السنين))[25].

أما منهجه في دراسة الشخصيات وتقويم أدائها المعرفي فيقوم ((على تتبع النمو والتغير في المنحى الشخصي من خلال إدراك وربط دقيقين للعلاقة بين الخاص والعام))[26]، والانفتاح على نوع من القراءة التأويلية التي تتناول الكيان الشخصاني والحيوي للشخصية، فكانت رحلته مع شخصية أبي حيان التوحيدي- على سبيل المثال- ((تأويلا لتلك الحياة وما تنطوي عليه من وعي فلسفي ورؤية للوجود))[27] وكان حس الناقد المرهف والحصيف حاضرا بكل توقده ومعرفيته وأصالته.

ـ نقد الشعر الحديث: الريادة بين التنظير والتطبيق

انشغل الناقد إحسان عباس بالتجربة الجديدة التي خاضتها الشعرية العربية نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات، وقدم للمكتبة العربية في نقد الشعر الحديث كتبا وصفت بأنها رائدة في مجالها، ولاسيما كتابه المبكر نسبيا ((عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث))[28] الذي تحدث عنه البياتي نفسه بقوله ((اعتبروا دراسة الدكتور إحسان عباس دراسة رائدة للشعر العربي الحديث، فاستقبلت استقبالا منقطع النظير من قبل

القراء والنقاد والأساتذة الأكاديميين، وهي لم تكن دراسة رائدة وحسب، بل كانت اول دراسة للشعر العربي الحديث قاطبة في ذلك الوقت))[29].

لكن هذا الرأي الاحتفائي لم يمنع الكثير من النظر إلى منجز إحسان عباس النقدي في هذا المجال وما لحقه من دراسات أخرى تصب في الاتجاه النقدي ذاته نظرة تحليلية، حاولت تقويم هذه التجربة النقدية المهمة بوعي نقدي بعيد عن روح الاحتفاء وسحر الريادة، اذ وجد بعض الدراسين ان (الدكتور إحسان عباس في نقده الذي كتبه حتى ما بعد منتصف الستينات- ودراساته عن البياتي التي تقعان ضمنه- يجمع بين نزعتين سادتا الشعر والنظر في الشعر (الأوربي منه بشكل خاص) بما كان لهما من تجليات واضحة في الموقف النقدي العربي من الشعر.. وهما:

1. التصويرية بما هي نزعة في الشعر تمثل/ ويتمثل فيها (استعمال لغة الحديث في الشعر واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة) و (ابتكار نغمات جديدة للتعبير عن حالات جديدة) و (خلق الصورة)، اذ ان الشعر في عرف أصحاب هذا الاتجاه يجب ان ينقل الجزئيات بدقة ولا يتعلق بالعموميات المبهمة.
2. الرومانسية بكل ما حمل الشعر والشعراء منها: من غيبوبة الحلم ومفارقة الواقع المرير إلى فردوس متخيل – يوتوبي-))[30].

وأسهمت هاتان النزعتان إسهاما حيويا في تشكيل أنموذج الشخصية الناقدة لاحسان عباس، فمنهما بوصفهما اتجاهين فنيين (تشكلت القاعدة النقدية التي أقام عليها إحسان عباس الكثير مما كتبه من نقد))[31].

لكن دراسته عن بدر شاكر السياب في كتابه ((بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره))[31] أخذت منحى نقديا آخر، فهي ((تجمع بين فهم الشعر والشاعر معا، بل ان التحليل الفني فيها على حد تعبير – شكري عياد- يكاد يتوارى خلف التحليل النفسي لترسم صورة متقنة لشاعر كان الاختلاف في الحكم على شخصيته مساويا للاتفاق على

قيمة شعره))[32] وكان لهذا المنهج النفسي الذي أفاد منه إحسان عباس في تحليل شخصية الشاعر بوصفها مولدا نقديا لفهم شعره الأثر البالغ في دفع أحد الدارسين لاعتبار هذه الدراسة ((السيرة النقدية الأولى التي تتناول شخصية معاصرة لها حضور شعري متميز))[33]، في إشارة إلى علو قيمتها السيرية على حساب قيمتها النقدية.

إلا أن عباس حاول ان يدافع عن موقفه النقدي في كتابه هذا قائلا ((حاولت في هذا الكتاب أن أتحدث عن السياب الشاعر في إطار من الشؤون العامة والخاصة، التي أثرت في نفسيته وشعره لهذا آثرت طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (أو التراجع) النفسي، والتطور (أو الانتكاس) الفني، فكان السياب الإنسان والسياب الشاعر، معا على المسرح المكاني والزماني))[34].

وعلى الرغم من أهمية الكتاب وريادته- نسبيا- فانه كتب بمنهج آخر مختلف عن كتابه السابق عن البياتي، فاذا كان كتابه عن السياب يدرس سيرة السياب وشعره فان دراسته عن البياتي اختصت بالنص الشعري تقريبا[35].

ولكل من الدراستين رؤيتها النقدية التي أسهمت في رفد وبلورة شخصية إحسان عباس النقدية وتشكيل هويته المنهجية، ((وإذا كان الدكتور عباس في قراءته للبياتي قد انطلق من القصيدة كمعطى موضوعي جاهز لا يستدعي من أنجزه، فانه في دراسته للسياب قد بدأ من إشكالية أخرى ذات موضوع مختلف هو الوعي الشعري للعالم في وعي ضيق، والوعي الشعري كما يحدده الدكتور عباس وعي مركب كثيف ينطوي على جملة عناصر ثقافية متراكبة لا يمكن للشعر ان يقوم من دونها، وما إحالاته المستمرة على مفاهيم الموقف الفلسفي والبعد الفلسفي والثقافة الشعرية الا صورة من هذا الوعي الشعري الذي لا يحسن كتابة القصيدة، إلا إذا كان قادرا على وعي العالم الحديث والأشكال الشعرية المرتبطة به، ومن دون هذا الوعي المركب يظل الشاعر في قصيدته الفقيرة التي لا تفرق بين الأزمنة التاريخية والأزمنة العارضة، وبين القرية ودلالة المدنية،وبين الاسم والمنظور والتمثيل الشعري والسرقة المكتوبة. ولقد لمس الدكتور

عباس في قصيدة السياب وعيا ثقافيا فقيرا أضيق من الموضوع الذي يعالجه، كما لو كان وعي السياب غريبا عن القصيدة التي يتوهم كتابتها، وكما لو كان الموضوع يفقد معناه في قصـيدة السياب أكثر مما يعثر عليه))[36].

وربما كان في تأكيد إحسان عباس عـلى قضـية الـوعي في معالجتـه النقديـة مـا يكـرس حقيقة النزعة الإنسانية في رؤيته المنهجية وهويته النقديـة،وهي نزعـة أصـلية تبعـد العمـل النقدي عن تجريديته المعرفية ذات البعد النظري الجاف.

إن الوعي الذي تجسد واضحا في رؤيته ومنهجه وهويته ظـل أساسـا نقـديا مركزيـا في عمله النقدي، ومرتكـزا أساسـا مـن مرتكـزات شخصـيته النقديـة، فهـو ((يعـد قـراءة الشـعر الحديث كشفا عن طبيعة التفرد في ذلك الـوعي الـذي حـاول منـذ بداياتـه الفعليـة الخـروج بالإنسان من ربة الشعور والإحساس إلى (لغة الوجود) على أساس انضـواء (الرؤيـة الجمعيـة) في الفن عموما وفن القول تحديدا))[37].

كشفت دراسات إحسان عباس في نقـد الشـعر الحـديث عـن وعـي ريـادي ذهـب إلى منطقة التطبيق اكثر من تلبثه في منطقة التنظير، لذا كان في نظر الكثير من الدارسـين ((ناقـدا تطبيقيا يزورّ عن التنظير ولا يميل إليه كثيرا))[38]، وهذا ما يفسر قلة اهتمامه بمنهاج الحداثـة النقدية وما بعد الحداثة لأنها بالجانب التنظـيري في مرتكزاتـه الفلسـفية أكـثر مـن اهتمامهـا بالتطبيقات أحيانا.

وربما كان بناؤه النقدي الـتراثي الرصـين عـاملا آخـر مـن عوامـل عـدم اكتراثـه بـالثورة المنهجية الحديثة التي عصفت بالمناهج السياقية التقليدية،وخلقت توجها نقديا جديدا انضم تحت لوائه الكثير من النقاد العرب، حتى من أولئك الذين جايلوا إحسان عباس ومن تلاميذه أيضا، إلا أن رؤيته المنهجية وهويته النقدية بقيت تحـافظ عـلى تشـكلها المعـروف ولم تتـأثر بهذه الثورة- إلا في حدود ضيقة- ولم تستطع تطوير الرؤية وتغيير الهوية.

ـ تشكل التفكير النقدي: بين المنهج النقدي والفن الأدبي

لم يكن إحسان عباس في كل دراساته النقدية معنيا كثيرا بالجانب المنهجي في أنموذجه النظري المكرس، بقدر ما كان يحتفي بالنص الأدبي الـذي يعالجـه أو الظـاهرة الأدبيـة الفنيـة التي يسعى إلى متابعتها وتحليلها. وربما يكون هـذا سـببا آخـر مـن أسـباب عـدم انجرافـه في تيارات النقد الحديث بتشكيلاتها المنهجية المعرفية في نماذجها النظرية ومرجعياتها الفلسفية.

لذا يمكن القول ان إحسان عباس كان ((مـع الانفتـاح المعـرفي والتفاعـل مـع مختلـف منجزات الثقافة والفكر البشري،من دون تقليد أو اتباع ومن دون قيود أو ثوابت، ولكنه كـان حريصا على الالتزام بثابت أساسي هو تاريخيـة الظـاهرات والأعـمال والأحكـام، بقـدر حرصـه على الابتعاد عن الاحتكام إلى الأحكام الثابتة المسبقة))[39] وكان هذا من ابرز مظـاهر تشـكل التفكير النقدي لديه.

فهو قد اطلع على الثقافة الغربية في سياقاتها المنهجية الحديثة، ولكنه كان بعيدا عـن فضاءاتها وخارج منظورها النقدي ومقترحاتها المنهجية على مستوى القراءة والتطبيق، إذ إنـه تكشف عن قدرة ((على اكتشاف الاتجاهات النقدية الحديثة في الغرب ومتابعتها، مع الـوعي على مرجعياتها الفلسفية المتباينة،وان كان المنظور النقدي عند إحسان عباس لم يتشـكل عـن طريق تبني مناهج نقدية غربية، ونقـل أدواتهـا الإجرائيـة، أو الاتكـاء عـلى بعـض النظريـات والتفتيش عن سند لها في الواقع الإبداعي العربي المعاصر. فقد ظلت رؤيته تنطلق من الإيمان بخصوصية الإبداع بوصفه تشكيلا جماليا يرتبط بواقع محـدد. لهـذا لا يتبنـى رؤيـة شـبنجلر للحضارة العربية الإسلامية، وان كان يتشـاكل معـه في حساسـيته العميقـة تجـاه الحضـارة في لحظتي الصعود والتراجع ويفيد من عـدم إيمانـه بالمركزيـة الأوربيـة، معيـدا حضـارة الغـرب لتكون واحدة من الحضارات في التاريخ الحضاري للعالم))[40].

كما انه على صعيد التأثر بالمعالجات المنهجية الغربية في تحليل النصوص الأدبية تحليلا رمزيا ((يفيد من تحليلات بودكين للنماذج العليا في قراءة التجربة الأدبية، ويتكئ في فهم تجربة الياس أبو شبكة فيجعل البحر في (غلواء) رمزا للعودة إلى الرحم، من دون ان يقوده ذلك إلى قراءة العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية))[41].

وفي مجال متابعته الظاهراتية لتطور الأنواع الأدبية فإنه في كتابيه المعروفين ((فن الشعر))[42] و ((فن السيرة))[43] يرى ((إلى النوع الفني عبر تاريخ تطوره وعبر تكامل عناصره الإبداعية في قديم التراث العربي وفي جديد الثقافة المعاصرة على السواء، وعبر التفاعل الخلاق مع الثقافات الأخرى شرقا وغربا، فيرى عوامل التأثر والتأثير في مختلف مصادرها ومنابعها- مؤسسا بهذا- لنقد أدبي مشرع الأبواب والنوافذ على الجهات كلها، مكوناته الأساسية، تراث ثقافي وأفكار ونوازع ومهاد حياتي اجتماعي وأشكال معاصرة ومنجزات إبداع فني ونقدي ومعرفي في مختلف إنحاء الأرض))[44].

لكنه على الرغم من ذلك لم يتكشف عن منهج خاص وجديد يمكن أن يرسي دعائم نظرية عربية مستقلة في النقد الأدبي، فهو على الرغم من علمية معالجاته وريادته النقدية في بعض المجالات إلا أنه لم يهتم كثيرا بالتأسيس النظري لغرض الإسهام في وضع أسس جديدة لنقد عربي معاصر، وربما كان في وسعه ذلك بسبب وعيه المتفرد في الاشتغال على الميراث النقدي العربي من جهة، واطلاعه الواعي أيضا على المنجز المعرفي والمنهجي الحديث في النقد الغربي.

وقد تكون أحلامه النقدية واقعية ومعقولة لدرجة انه على قناعة تامة بما قدم من جهد نقدي، هو في حقيقة أمره مهم ومميز وظل حقبة طويلة مرجعا للكثير من النقاد والدارسين، بما احتواه من قيمة ومكانية رفيعة.

فهويته النقدية ورؤيته المنهجية عربية بامتياز وعت ذاتها مبكرا ولم تنجرف في تيار الزعم والادعاء بالمشاريع الكبرى، وكانت رائعة في تواضعها وعلمية في تحققاتها المعرفية التي صارت مرجعها علميا ونقديا للكثير من الدارسين.

التأويل وإشكالية المنهج النصّي:
قراءة في مشغل الناقد محمد صابر عبيد

- الشغل النقدي: التأويل وإعادة إنتاج النص
- المنهج النصي وآليات التأويل: المفهوم وحدود المعالجة
- فضاء النصوصية بين النص الشعري والنص النقدي

التأويل وإشكالية المنهج النصّي:

قراءة في مشغل الناقد محمد صابر عبيد

اتسم الفكر النقدي بالتقدم في ميدان الفكر الإنساني عموما وخضع في ذلك لجملة من المقاربات التي ارتبطت بالمكان والزمن والبيئة وطبيعة الحضارة، وتشكّلت الرؤية المنهجية فيما بعد على أساس التقدم والتطور الذي حصل للفكر النقدي، إذ إن ((من الأفكار التي غدا فيها النقاش محسوما، أن التفكير النقدي قابل للتطور والتجديد في كل الاتجاهات والمسارب العقلية، ذلك أن العقل الإنساني دائم المغامرة، والدخول إلى عوالم مجهولة، فكلما عرف شيئا انطلق إلى ما بعده يرود ويكتشف غيره، وما الفكر النقدي إلا جزء من هذه المغامرة التي اكتسب بها معارف جديدة، ويجتهد في بلورة تجارب إنسانية ما كانت تعلم آفاقها لولاه، لهذا أصبح القول بتعدد قراءات النص بما في ذلك النص الشعري خاصة، سواء أكان هذا النص قديما أم حديثا، وبناء عليه ينبثق من النص نصوص، ومن النصوص نصوص أخرى وهكذا))[45]

وانفتح الفكر المنهجي في أكثر حلقاته تطورا على آفاق الرؤية النقدية وما تمخضّت عنه من مناهج، جاءت استجابة لوعي نقدي انشغل بمراجعة القضايا الأدبية والنصية على أسس منهجية ذات مرجعية فلسفية لا تكتفي بمجرد وصف جودة العمل الأدبي أو رداءته، و((مع اقتراب السبعينيات أخذ الشاغل المنهجي يبدو أكثر إلحاحا، أقوى فأقوى. أخذ القول يتفتق في الأسس النظرية، وفي المبادئ والمفاهيم، في المصطلحات. وأخذت المحاولات التطبيقية لهذا المنهج أو ذاك تتواتر، أقل أو أكثر نضجا وحرارة، بيد أن الأمر برمته بات إعلانا عن نقلة جديدة ومفصلية في مسار الفكر النقدي العربي.))[46]

وراحت هذه المناهج تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع آفاق وميادين الفكر النقدي ومرجعياته الفلسفية، وانعكس ذلك على إطلاق شرارة الثورة المنهجية في التفكير والتحليل والبحث والدراسة والقراءة، فقد ((تعددت المناهج النقدية الحديثة في هذه

الأيام، وتبعا لذلك فقد تعددت أساليب (تحليل الخطاب الأدبي) بتعدد هذه المناهج التي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها))[47] وتلقف النقاد العرب الجدد ما أفرزته هذه الثورة المنهجية و ((أخذ قسم من الأدباء العرب يبشرون بالمناهج النصية الحديثة واتخذوها وسائل لدراسة النصوص الأدبية. وشهدت ثمانينيات هذا القرن شيوع النقد النصي في الوطن العربي من خلال كتابات عدد من النقاد والباحثين من أمثال: كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي ومحمد مفتاح ويمنى العيد وجمال بن الشيخ وعبد الله الغذامي وغيرهم، كما شهد العراق ظهور كتابات تنظيرية ونقدية تستوحي مبادئ تلك الاتجاهات النصية، على ما نلاحظ ذلك في كتابات: مالك المطلبي وحاتم الصكر وسعيد الغانمي ومحمد صابر عبيد وعبد الله إبراهيم وغيرهم.))[48]، إذن مثّل هؤلاء النقاد العراقيون تيارا جديدا في النقدية العراقية الحديثة اشتغلت على تمثّل معطيات الثورة المنهجية ومعطياتها ومقارباتها، ((ويعدّ محمد صابر عبيد واحدا من النقاد النصيين الذين عنوا بتحليل قصائد محددة تحليلا نصيا يكتفي بما تقدمه مفردات القصيدة ويكشف من خلال تحليل تلك المفردات المعاني العميقة الكامنة في النص الذي ينقده))[49]، على النحو الذي يخلص فيه تماما لمنهجه النصي في الوقت الذي يستجيب فيه ـ قراءة وتحليلا وتأويلا ـ لفضاء النص الذي يشتغل عليه وبحسب متطلباته وضروراته، ((إن محمد صابر عبيد.... يستوحي النص وحده ويحلله على أساس رؤية منهجية واضحة متسقة مع دعوة الناقد إلى نقد جديد قائم على الرؤية المنهجية الحديثة))[50].

وبذلك تكون إشكالية المنهج النصّي واضحة وعميقة وفعّالة في مشغل الناقد على الصعيدين النظري والتطبيقي بقدر عالٍ من التوافق والانسجام.

ـ الشغل النقدي: التأويل وإعادة إنتاج النص

الشغل النقدي في مساحة العمل الإبداعي والمعرفي هو إعادة إنتاج ثانية للنص الإبداعي بعد انتهاء حال القراءة الأولى الذي تؤول إلى بنينة النص، وإذ إنها وصفت على هذا الصعيد بقراءة ((ثانية)) في تقدير الوضع التراتبي فهذا يعني أن ثمة ارتباطا وثيقا

وحيويا وجوهريا وأساسيا بينها وبين القراءة الأولى ـ قراءة المبدع ذاته بكل ما تنطوي عليه من هموم خلق وكدّ بناء وجهد ـ بل هي في حقيقة الأمر استمرار حي ومتواصل للروح الإبداعية التي تسكن النص وتجدد خلاياه من الداخل، عبر قراءة تأويلية تستنطق هذه الحيوات وتعيد إنتاجها من خلال ما يتيحه فضاء التأويل.

تشكّل النظرية النقدية بمنطلقاتها المعرفية وأسسها الفلسفية أساساً إبداعياً مهماً يرفد المشغل النقدي وأدواته بالكثير من مقومات عمله ومستلزماته، إذ يستند في تشكيل صورته المنهجية إلى ما تقدمه النظرية من معطيات تضبط العمل النقدي وتدججه بالدرجة المطلوبة من الوعي وتدرجه في دائرة المعرفة. ولاشك في أن النظريات عموماً تنشأ بفعل حاجة إنسانية حضارية راقية واستجابة لمواقف فلسفية وفكرية معقّدة وشائكة ذات طبيعة تاريخية، تقود إلى نشوء شبكة من التشكّلات النظرية التي تخلق إضاءات ومساقات عمل يسير الشغل النقدي على هديها ويستمد منها أطره ورؤيته ومنهجيته.

وبالرغم من أن كلّ هذه المناهج والرؤيات والتيارات والقيم النقدية الخارجة في جزء من كينونتها من رحم النظرية وطالعة من فضائها، لكنها فيما يتعلق بقراءة النصوص الإبداعية تفترض دائما الانطلاق من بؤرة النص، إلا أنها بالضرورة تنتهي في خاتمة المواجهة النقدية إلى إحالات تتناسب والقواعد النظرية للمنهج بأفاقة الرؤيوية ومرتكزاته الفلسفية وقيمه المعرفية، فتترسم آليات المنهج صورة النظرية على حساب الحساسية النقدية الخاصة للناقد أحيانا، وهو ما يفقد الشغل النقدي في هذه الحالة ـ إذا ما ذهب الناقد بعيدا في اللهاث وراء النظرية ـ شرطا أساسا من شروط الفاعلية الإبداعية للنقد وهو شرط الحرية، هذا الشرط الذي يسمح عادة بتجلّي شخصية الناقد وتكشّف أنموذجه المنهجي وتمظهر معرفته وتمثّل صفاته النقدية على أمثل وجه.

إن الحديث عن إشكالية المنهج محفوف دائما بالكثير من المخاطر والمطبّات والأوهام، لأن المناهج في صورتها الحديثة المتداولة الآن في المشهد النقدي العربي تحديداً تحيل على فكرة استيراده من الثقافات الأخرى المتنوعة، أكثر من إحالته على المرجعية

التراثية والمحلية العربية، وهو ما يجعل رحلة المنهج تنطوي على قدر كبير من الإشكال والتعقيد والصعوبة والغموض. فخطابنا النقدي العربي المعاصر يعيش في جزء مهم من مشهده ـ وإلى مرحلة قادمة قد تطول نسبيا ـ اغتربا نظريا وإبداعيا شائكا وملتبسا، بين الإضاءات القليلة المكتشفة في تراثنا النقدي العربي الغزير بالكنوز غير المكتشفة، والمستورد النظري المأخوذ من الآخر بكل تسييسه وأدلجته وتسارعه ونيّاته مابعد الكولونيالية، وقاد هذا الاغتراب ضرورةً إلى اختراع صور كثيرة لهذا الخطاب لا يخلو قسم كبير منها من أشكال التعثر والارتباك وعدم وضوح الرؤية، لأنها أُسست في ظل غياب الوعي ونقص خواص إدراك وقيم النص العربي، فضاعت الكثير من المعالجات في غيبوبة الادعاء والغواية والاجتهاد غير الخصب وافتقاد العلمية والدقة والوضوح، وهو يقود إلى تغييب المنتج النصّي في قاع هشاشة المنتج النقدي وميوعته.

إن هذا الوضع النقدي الذي اختلطت فيه الأوراق وتداخلت الخنادق تمخّض عن تخلّف خطابنا النقدي وتلبثه في منطقة بعيدة جدا عن الثورة المنهجية الحاصلة في ميادين شتى من العالم الحضاري والمعرفي، فأخذ يتعكّز على مقتربات النظريات والمناهج والتيارات المجتزأة والملخصة التي قطّعت الترجمة أوصالها، بأشكالها الهشّة المفرّغة الفاقدة للوضوح والخصوصية والتفرّد.

إلا أن هذه الغشاوة النقدية التي تلفّ خطابنا الراهن لا تلقي بظلالها على مشهدنا كاملا، فثمة الكثير من المحاولات الجادّة التي تحاول أن تشقّ طريقها النقدي بكلّ الدأب والعلمية المرجوة والمطلوبة، وصولا إلى تحقيق أنموذج فيه الكثير من خصوصية الخطاب النقدي العربي ذي الفرادة والتميّز، الذي يذهب إنجاز القراءة الثانية الموعودة للنص على وفق منهج نقدي لا يخضع لقوانين ومقاربات مستوردة كليا من ثقافة الآخر وتنعكس بالضرورة على قهر حرية النص ومصادرة حيواته ونزعته الإنسانية، بل يقوم على التعددية والانفتاح والرحابة والعلمية والانضباط المنهجي في آن معا.

ـ المنهج النصي وآليات التأويل: المفهوم وحدود المعالجة

إن ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ ((المنهج النصّي)) هو الذي يحكم على وفق هذه المقاربة النقدية مشغل الناقد محمد صابر عبيد التأويلي، وهو يمتدّ على ما يقرب من عقدين من الزمن حتى الآن حفلت بنشاط نوعي متميز وواسع وحضور لافت أغنى الساحة النقدية بأبحاثه ودراساته وكتبه. لعل من الصعوبة بمكان ـ على الأقل في حدود هذه المعالجة ـ تقديم توصيف على قدر عالٍ من الدقة المفهومية ذات الرصانة النظرية المطلقة لهذا المصطلح، فثمة مصادر شتّى ليس من السهولة جمعها وتصنيفها على النحو الذي يخدم جدل الرؤية في هذه المعالجة حصرا، إذ إن كل التيارات والمدارس والمناهج النقدية التي عرفناها ـ وراثةً واستقبالاً وأخذاً ـ جعلت من النص مدخلا قرائيا لها وبؤرة مركزية لشغله النقدي.

لكننا سنقصر مقاربتنا هنا على تقصّي ملامح هذا المنهج النصي التأويلي في حدود مشغل الناقد محمد صابر عبيد، بعد أن أسهمت دراساته الجادة العميقة عن منتج نقدي تجاوز الكتب العشرة وظلّ فيها وفياً لمنهجه ((النصّي))، بالرغم من إفاداته الواضحة دائمة التطور والتكييف والتخصيب مما هو متاح من مناهج نقدية حديثة، إلا أنه لم يتقوقع تحت ظلّ شجرة واحدة بعينها من أشجار هذه المناهج مهما كان وارفاً ومغرياً ومغويا، بل سعى بمنهجية حرّة ورؤية واضحة إلى تشكيل خطابه النقدي، على وفق تطلّع نقدي متدفق ومتطور وخصب مشغول بآليات التأويل وضعه في طليعة النقاد داخل المشهد النقدي العربي.

وحتى تكون معالجتنا دقيقة وواضحة في تنظيم رؤيتها المنهجية فقد انتخبنا أحد كتبه التي تستجيب لمنطلقات القراءة، ليكون أنموذجا نسعى من خلاله إلى تحليل الرؤية المنهجية التي اقترحناها واستطلاع آلياته التأويلية، والكتاب هو ((جماليات القصيدة العربية الحديثة))[51] وهو من أبرز الكتب التي يتجلّى فيه المنهج النصّي التأويلي تمام التجلّي وتبرز رؤيته تمام البروز.

يشير الناقد محمد صابر عبيد في مقدمة هذا الكتاب إلى تصوّره المنهجي في معالجة النصوص الشعرية التي انتخبها لتكون مادة له في قراءته النصيّة على النحو الآتي:

((لا شك في أن تقبّل الوافد المنهجي لا يمرّ عندنا بسهولة، فثمة إشكالات كثيرة تعترض سبيل هذه العلاقة، ولعلّ ملابسات الترجمة وما يكتنفها من غموض والتباس وتناقض أحيانا، يعدّ في مقدمة سوء الفهم الحاصل بين طرفي العلاقة بحيث تصبح إمكانية تحقيق الموازنة المنهجية أمرا عسيرا لا نجد حلّه بالسهولة المتوقعة، ولاسيما أن الكثير من نقادنا يبذلون جهودا حثيثة في طرق أكثر من سبيل للإفادة من معطيات الثقافة المنهجية الوافدة لفحص ثقافتنا وقراءة نصّنا. إن ما يجعل من هذه الجهود المضنية قليلة الفائدة هو الخلاف الحاصل على طروحات الآخر ومناقشتها ونقدها في منطقة الفكر، على النحو الذي يضرب ظلّه العميق على منطقة النقد، ذلك إن مثل هذا العمل فكري أكثر من كونه عملا نقديا، لذا يجب ـ في نظرنا ـ الاشتغال الدؤوب على استخلاص التجارب النظرية وإحلالها في النظر النقدي المنهجي (الخاص) واستثمار معطياتها المستخلصة للعمل على الظاهرة الثقافية أو النصية.

إن منهج هذه القراءات يجتهد أولا في أن يكون شخصيا، معززا بكل ما تتيحه منابع الثقافة ومصادرها من قيم تدعم هذه المنهج وتثقفه، وتجعله أكثر رصانة وعمقا وفنا، وهو يشترط الوضوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج، ويسعى ثانيا ليكون ماثلا في التطبيق.)).

يقترح الناقد في طرح هذا التصوّر مجموعة من المنطلقات التي تعبّر عن رؤيته وتصبّ في جوهر معاينتنا لما دعونه بـ ((المنهج النصّي)) وعلاقته بالتأويل، يعالج في المنطلق النقدي الأول إشكالية تقبّل الوافد المنهجي وكيفية تلقّيه والتعامل معه، إذ يضع قضايا الترجمة وإشكالياتها وملابساتها الكثيرة في مقدمة سوء الفهم الحاصل في هذه العملية، وهي حتما من المسائل المركزية في معالجة هذه القضية، إذ إن ما حصل في الترجمة

من لبس وخلط واشتباك اصطلاحي ومفهومي أعاق على نحو أساس الكثير من عملية ((تحقيق الموازنة المنهجية)) التي حددها الناقد وطالب بضرورة حضورها.

لكنه أشار إلى أن هذا الاعتراض لا يقلل من قيمة بعض النقاد المجتهدين الذين ينوّعون في أساليبهم ومعالجاتهم وصيغ اشتغالهم لتوفير فرصة أنموذجية للإفادة الصحيحة من معطيات هذا الوافد ومنجزاته، على النحو الذي يعكس نظرته الموضوعية في تقويم ما يحصل في المشهد النقدي من جهة، والتفاؤلية التي تعكس رؤيته في إمكانية حصول توافق منهجي يتيح فرصة للإفادة وتطور الأنموذج من جهة أخرى.

والمسألة الجوهرية الثانية أن معظم ما يجري من مطارحات ومعالجات ومعاينات للوافد المنهجي الأجنبي لا يشتغل على ضبط الآليات والتقانات والأدوات المنهجية التي يمكن فرزها بما يناسب النص العربي والظاهرة الأدبية العربية، ومن ثم محاولة إجراء طرق تكييف وإعادة إنتاج معينة يمكن من خلالها إيجاد فرص استقبال صحيحة ومفيدة، بل إن معظم ما يجري في هذا المضمار يتجه إلى مناقشة وعرض وتلخيص ونقد ومطارحة الأفكار في أنموذجها الفكري والفلسفي المجرّد، الذي لا ينتج رؤى وقيما منهجية واضحة ومحددة يمكن التعامل معها تطبيقياً، وتطوير سبلها بما يناسب طبيعة ثقافتنا ورؤيتنا ونصنا وظواهرنا الأدبية وقضايانا الإبداعية.

في الوقت الذي ينصرف فيه الكثير من المشتغلين في معالجة الوافد الأجنبي في منطقة الفكر والفلسفة على نحو واسع، فإن المنهج بمعناه النقدي النشتغل على فحص النصوص يخسر فرصة الإفادة وتطور الآليات والتقانات والأدوات وتخصيبها بما يأخذه من الآخر، فضلا عن أن دائرة المطارحات والسجالات الفكرية والفلسفية غالبا ما تدور في حلقة مفرغة لا تنتهي إلى شيء ذي قيمة. ثم يقوم الناقد بعد ذلك بوصف منهجه القرائي بأنه يجتهد ((في أن يكون شخصيا))، وهذه الصفة الشخصية بالذات هي المكوّن المنهجي الجوهري والمركزي ذو الخاصية التأويلية لمشغل الناقد، إذ إن الشخصية هنا تعني اللجوء إلى أشدّ المناطق تميّزا وتفردا وخصوصية، والعمل الواعي على رفعها من مستوى

الشخصانية المنكفئة على ذاتيتها إلى الانفتاح على الوجه الشخصي الـذي يعـبر بـالضرورة عـن الملامح والسمات والخصائص، وهو ما يمكن أن نعدّه بكل يسر وسـهولة المـنهج الـذي يـرتبط حصرا بمشغل الناقد.

وينتقـل إلى وصـف المرجعيـات التـي ترفـع الشـخصي إلى مسـتوى المعـرفي والمنهجـي وتداخله به بكونه ((معززا بكل مـا تتيحـه منـابع الثقافـة ومصـادرها مـن قـيم))، بمعنـى أن الثقافي بكـل مـا ينطـوي عليـه المفهـوم مـن سـعة ورحابـة وعمـق وتنـوّع معـرفي وحضـاري وباستناده إلى القيم المعرفية المؤسسة والمكوّنة، هـو الرصـيد والسـاند والمرجـع الـذي يغـذّي الشخصي بمزيد من التنوير ويزوده بما يحتاج من خزين المعرفة.

ويعترف الناقد هنا بقيام منابع الثقافة ومصادر قيمها المعرفيـة بـدعم ((هـذا المـنهج وتثقفه))، إي يوفر له كل فرص الإسناد من جهة، والإدامة والتطوير والتحـديث والاسـتمرارية من جهة أخرى، على النحو الذي يرفع الشخصي إلى المنهجـي ويفاعـل بيـنهما مفاعلـة علميـة حميمة. وفضلا على ذلك فإن هذا المدّ المعرفي الرصين يجعل المنهج - كما يقول الناقد في هـذا السياق واستنادا إلى هذا المنطق- ((أكثر رصـانة وعمقـا وفنـا))، ولعـل مـن الواضـح تمامـا أن خصائص الرصانة أولا، والعمق ثانيا، والفن ثالثا، هي من أبرز الأولويات التي يسـعى الشـغل النقدي إلى بلوغها وتمثل معطياتها النقدية في حدود معالجـة الظـاهرة الأدبيـة والـنص الأدبي داخل محيط القراءة، وهي الكفيلة بتحقيق منتج يرتفع إلى مصاف الأعـمال العلميـة الكـبرى ذات التأثير التداولي العميق في الثقافة.

ويشـترط الناقـد في إطـار هـذا التكامـل الرؤيـوي للمنهجيـة الشخصـية ((الوضـوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج))، وتقف قضية الوضوح في مقدمـة الإشـكاليات التـي تكتنـف القراءة النقدية الحديثـة التـي يوصـف بعضـها في المشـهد النقـدي العـربي بالرطانـة والإبهـام والخلط والقتامة والتدليس والشـطط والسـلبية، التـي تقـود ضرورةً إلى التعتـيم عـلى الـنص المنقود وتغييبه وإجهاض حلمه بالوصول وإقصاء جمالياته من دائرة الشغل النقدي، ومن ثم قتلـه وقتـل القـراءة النقديـة معـه وإدراجـه عمليـا في دائـرة العمـل المجـاني الـذي يسيء

إلى المشهد ولا يقدم له أية إضافة مطلقا. فالتأكيد على قضية الوضوح في حدود هذه المعالجة المهمة للرؤية، لها دالة منهجية صريحة وعلمية ومعبّرة تمام التعبير عن قيمة الرؤيـة النقديـة وحصانتها الثقافية والمرجعية، وقدرتها على التلبّث أكثر في منطقة التداول القرائية.

وهو يذهب أيضا وفي هذا الإطار بالذات إلى تحديد قيمـة الوضـوح النقديـة وضـبطها هنا في ثلاثة من أهم المرحل التي يمرّ بها الشغل النقدي عـادة، وهـي المعالجـة التـي تـرتبط بسلامة العدّة النقدية لدى الناقد وقوة صـلاحيتها للعمـل، والاسـتقراء المـرتبط بقـوة الرؤيـة وسـلامتها الثقافيـة وأدواتهـا المعرفيـة، والاسـتنتاج الـذي يسـتند إلى حصـانة العقـل النقـدي وعلميته وربطه المنهجي الحصيف بين فروض القراءة وبراهينها.

وينتهي إلى خلاصة تماثل كل هذه المكونات ـ بجميـع مسـتلزماتها الثقافيـة والرؤيويـة والمعرفية وهي تتلخّص في دائرة الشخصـية النقديـة التأويليـة ـ في حاضـنة التطبيـق، بمعنـاه الإجرائي الـذي يـذهب إلى عـالم النصـوص وفضـاءاتها وعوالمهـا وظلالهـا ومتاهاتهـا وطبقاتهـا ويخلص لها تماما، إذ يعدّها الميدان الحقيقـي والفعـلي والإنتـاجي الـذي يعكـس مـن خلالـه المشغل النقدي قيمته وحضوره وقدرته على التأثير في المشهد النقدي واكتسابه حضـورا بـارزا يؤكد شخصيته النقدية وفعله الإبداعي.

إن آلية الفحص المنهجي الرئيسة التي يستخدمها الناقد هنا هي آلية التأويل بوصـفها الآلية التي تستجيب على نحو أنموذجي لطبيعة المنهج النصي، وتنهض هذه الآلية عنده عـلى أن القراءة تذهب أولا إلى مقاربة الأعراف والتقاليـد السـائدة للجـنس الأدبي، وهـذه التقاليـد تقوده إلى تشغيل حس التوقّع مسبقا باتجاه مقاصد محـددة[52]، تجعـل الـنص ضـمن سـياق تأويلي يعود على نصوص سابقة داخل سلسلة نصية أطلـق عليهـا (جـيرار جينيـت) مصـطلح التعالي النصي[9]، وتذهب إلى معينة قيمة المعنى التـي لا تتحـدد ((فقـط في الكلـمات، بـل في نظام القيم والتضمينات التي هي قضايا تاريخية وينبغي أن تفهم بهذا الشكل))[53].

لا شك في أن العمل التأويلي يدفع بالمؤوّل إلى معرفة السياق وإدراك تقاليده[54]، من أجل الوقوع على خاصية النص الشفرية إذ إن الشفرة هي من أكثر العناصر القابلة للتأويل التصاقا بالنص[55]، وهي تعمل خارج المواضعات الاجتماعية في فهم عمل اللغة لتخل في مستوى جديد من الفهم، ولا يمكن للعملية التأويلية أن تحقق ((التجاوز من دون معرفة هذا المستوى، خصوصا إن نظام العلامات على مستوى التواضع بين الناس يختلف نسبيا عن نظامها ضمن اللغة الشعرية ـ الانزياحية ـ لأن اللغة الانزياحية تكسر توقعنا للدلالة التوافقية خالقة دلالة جديدة هي الدلالة الشعرية))[56].

ـ فضاء النصوصية بين النص الشعري والنص النقدي:

يشتغل الكتاب على مجموعة محاور نقدية تنبع من طبيعة النصوص التي يتناولها وتخضع لمنظور تأويلي حرّ لا يحيل إلا على ذاته القرائية، وخصص المحور الأول للشاعر نزار قباني الذي تناوله الناقد في غير دراسة عكس اهتمامه النوعي به، بوصفه شاعرا يمثل مدرسة شعرية في مسار الشعرية العربية الحديثة، إلا أن الدراسة هنا تحديدا تناولت قضية التشكيل اللوني وتمثيله في الشعر، لما لهذه الظاهرة من حضور بارز وقوي وفاعل في شعرية نزار.

عنوان المداخلة الخاصة بنزار هي ((القصيدة الملوّنة ـ من سطح الورقة إلى سطح اللوحة ـ))، قارب فيها الناقد التفاعل والتلاقي الحاصل في تداخل الفنون بين فن الرسم وفن الشعر، ولاشك في أن هذه القضية من القضايا المركزية في شعرية نزار إذ أولاها على صعيد التنظير والقصيدة اهتماما بالغ الحضور، وعبّر عن ولعه القديم بأن يكون رساما للوحة التشكيلية بإنتاج القصيدة ـ اللوحة، مستثمرا كل الطاقات الممكنة للصورة وتجلياتها ومراياها في التعبير الشعري. ويكشف الناقد عن ولع نزار باللون الذي يعدّه عنوان التغيير والتنويع بقوله في مقدمة مداخلته ((يمكننا القول وعبر استقراء فني لشعر نزار، ونثره أيضا، إنه من أكثر الشعراء العرب المعاصرين ولعا باستثمار الطاقات الفنية ـ التشكيلية للون في شعره، بما يتفق وأطروحته الشعرية إذ يسعى إلى جعل قصيدته قصيدة

ملوّنة، لا بل يجعل من نفسه شاعرا ملوّنا يرتدي الألوان كلّها ويظهر في كل مناسبة بشكل مختلف، فشهوة المغايرة والتغيّر تعدّ واحدة من أكثر عادات الشاعر رسوخا في شخصيته وكيانه)).

وأخضع الناقد ديوان نزار الشهير عنوانا وقصائد في تداخل الرسم بالشعر ((الرسم بالكلمات))، ويذهب الناقد في معرض دفاعه النقدي عن هذا الاختيار بقوله ((انتخبنا ديوان (الرسم بالكلمات) لجملة أسباب في مقدمتها التجسيد الحيّ للعلاقة الجدلية المباشرة والصريحة بين جزأي العنوان (الرسم / الكلمات) فضلا على أن هذا الديوان يعدّ مرحلة مهمة من مراحل تطوّر نزار الشعرية. جاء ديوان (الرسم بالكلمات حافلا بكل ما يجعل من نزار قباني قصيدة ملوّنة، يتحرّك على مساحة الورقة كأنه يتحرك على مساحة لوحة إذ لا يفرّق المتلقي وهو يبني جسور التواصل مع قصائده بين سطح ورقة أو سطح لوحة، بكل ما يقدمه ذلك من دهشة وإيقاع لوني ويخلق حالة تلقٍ فريدة قد لا يوفرها نص آخر)).

وتتضح جليا إشكالية التناول النصّي وتعزيز صورته في المعالجة النقدية، إذ يتم عنه التركيز على عالم النص وكونه الإبداعي لاستخلاص الرؤية التي حددها الناقد للتدخل القرائي في تحليل الظاهرة الفنية. وتكشف القراءة التي قدمها الناقد لنصوص الشاعر عن حساسية نقدية تأويلية عالية ومعرفة نوعية بإشكاليات المعالجة التي تصدّى لفحصها، ويتمظهر ذلك في وعيه النافذ في انتخاب النصوص لأن هذه العملية تمثل نصف المنجز النقدي، كما هو في النفاذ إلى أعماق النصوص ومباغتتها واللعب معها ومساءلتها ومحاورتها نقديا على وفق المنهجية التي حددتها القراءة واقترحها المحور.

وينتهي الناقد إلى خلاصة نقدية واستنتاج قرائي يقول ((إن المتدخل التشكيلي وآليته الفاعلة (اللون) يغذّي قصيدة نزار منذ بدياتها الأولى بمصدر شعري خصب، وقد يكون أحد الأسباب الرئيسة التي أسهمت في بناء تفرّد نزار وخصوصيته الشعرية، وهي بحاجة إلى فحص شامل ومعاينة دقيقة تؤشر حقيقة ذلك من خلال استقراء فني شامل

لقصيدة الشاعر الملوّن نزار قباني)). يعكس هذا الاستنتاج النقدي التأويلي رؤية أكاديمية غاية في الأهمية تتمثل في أن أية قراءة ومن ضمن توصّلاتها النقدية، أن تنتهي إلى اقتراح مداخلة أو دراسة أو بحث يمكن أن يتلقفها باحث جاد لإنجاز بحث جديد في بابه، وهو من الأبعاد الأخلاقية التي يجب أن يتوافر عليها كل مشغل نقدي له مشروع واضح وجوهري وعلمي.

في المحور الثاني يتناول الناقد التجربة الشعرية التي ظلّت موضع مساءلة ألا وهي تجربة جبرا إبراهيم جبرا، ويخصص لمداخلته عنوانا هو ((الخطاب الشعري من نص الوجدان إلى نداء السرد)) يعالج فيه إشكالية الكتابة الشعرية عند جبرا، وتأثير الكتابة السردية عليها بوصف أن جبرا روائي في المقام الإبداعي الأول ظلّت الروح السردية عالقة في ذاكرة كتابته الشعرية، وبعد مداخلة شبه نظرية ناقش وطارح فيها أفكار جبرا في هذا الصدد انتخب ديوانه ((المدار المغلق)) ساحة للقراءة والتحليل في ضوء عنوان المداخلة، إذ عدّه الديوان الأهم في تجربته قائلا ((في مراجعة استقرائية لشعر جبرا إبراهيم جبرا في دواوينه الثلاثة تبيّن لنا أن ديوانه الثاني (المدار المغلق) يكاد يلخّص على نحو ما تجربته في الديوانين الأخرين))، منتهيا إلى القول ((من هنا سنتعرّض في تقويم تجربته في (المدار المغلق) بوصفه محورا مستوفيا لأنموذجه الشعري، وقد تحيل بنية العنوان على دلالة ذاتية تؤكد سلامة استنتاجنا النقدي ـ ودلالة أخرى موضوعية تتعلّق بعزل الآخر وإقصائه والدفاع عن الأنموذج)).

ويتضّح من مقاربته النقدية هذه أن الناقد يقدّم للقراءة خلاصة وافية لتوصلات قرائية تحصّلت على نتيجة تمثل مبررا للاختيار والانتخاب، وينطوي هذا الفعل المركز في المشغل النقدي (الصابري)على رؤية نقدية تأويلية ما انفك الناقد يشتغل عليها في الكثير من قراءاته، إذ يعرض بإيجاز وتكثيف توصلات نقدية سابقة ليبني عليها أساس مداخلته الجديدة في ربط منهجي ينهض على استنطاق الظاهرة من خلال النصوص.

يذهب بعد ذلك سائحا جماليا في عوالم نصوص ((المدار المغلق)) مستجليا تدفّق الروح السردية على فضاء الشعر، والتمظهر الذي يتعالى فيه صوت السارد وطرائق السرد والحكي والقص مع السعي إلى المحافظة قدر الإمكان على روح الشعر ماثلة في مرايا الكتابة وصورها وإيقاعها. ويبقى النص هو الحكم والفيصل في تقرير حقيقة نقدية معينة عبر منهجية لا تسمح في حدود رؤيتها الاتكاء على الخارج نصي على حساب الداخل نصي، على النحو الذي يؤكد تماما حضور منهج نصّي يعالج النصوص بصورتها الكلية والمحورية والفضائية، من دون الاكتفاء بالعنصر اللغوي في أنموذجه البنيوي.

في المحور الثالث من محاور الكتاب يتناول الناقد قصيدة ((وخطير هو البحر)) للشاعر خليل خوري في قراءتين، ولعل هذا المحور يجسد على أمثل وجه الروح المنهجية المشتغلة على نصوصية النص عند الناقد، إذ يتعرض هنا لقصيدة واحدة في قراءتين ذات توجهين مختلفين، سمّى القراءة التأويلية الأولى ((تمظهرات الرمز المستور وتخليق الحكاية الشعرية)) وذهب فيها إلى تحليل مفهوم الرمز الشعري المستور الذي يشتغل شعريا من وراء حجاب أو موشور لغوي أو صوري أو إيقاعي، في مقاربة نقدية تتعمق في باطنية النص لتكشف عن قدرة الشاعر السردية في تخليق حكاية شعرية ترتبط برمز البحر في قيمته الشعرية، من خلال استعراض التقانات الشعرية التي اشتغل عليها الشاعر للوصول بقصيدته إلى هذا المستوى من التفعيل والتكثيف والتركيز الشعري.

في القراءة التأويلية الثانية التي عنونها بـ ((شعرية الحركة السردية بين بانوراما المشهد ولسان الحكاية)) ذهب إلى منطقة أخرى من مناطق القصيدة، تتصل وتنفصل مع المنطقة السابقة بطريقة لولبية وموجية، ويعبّر عن مسوّغ القراءة الثانية على هذا الصعيد بقوله ((يتيح النص الأدبي مقاربات متنوعة تتناسب مع خصوبة النص وعمقه من جهة، وحداثة القراءة وأساليب تأويلها من جهة أخرى، وتنطوي قصيدة ((وخطير هو البحر)) للشاعر خليل خوري على أكثر من مجال حيوي (جمالي) يوفر مداخل متنوعة لاقتحامها.

قراءتنا الثانية للقصيدة تتدخل في فضاء البناء الفني لها، إذ يقدم هذا البناء شكلا ملحميا يجتهد في الإفادة من معطيات السرد والتشكيل والمونتاج السينمائي ـ في توزيع اللقطات وتعاقبها ـ في سبيل فتح الرمز (البؤري) فيها على شبكة رموز تتفرع منه وتكتسب حمولتها الشعرية من إشعاعه)).

إن من الواضح تماما أن الهاجس النصي الصرف هو الذي يهيمن على منهجية القراءة لدى الناقد، فهو ما يلبث يتدخل ويتابع ويستشرف ويؤول من أرضية الداخل النصّي، لإيمانه بصدق المقولة النصية وحرارة محتواها المتعدد والمتنوع بحسب زاوية الرؤية وأسلوبية التناول وفضاء الأفق المنهجي الذي يتعرّض له النص. وهو بذلك يضيف مزية أخرى لمنهجه النصي ويكتشف في الوقت عينه سلامة التوجه المنهجي في هذا الإطار.

وفي المحور الموسوم بـ ((البناء المقطعي ومستويات الأداء الشعري)) يتناول الناقد في كتابه قصيدة ((شيخوختان)) للشاعر خيري منصور، ويقدم لمنهجه برؤية نظرية ممهدة في تناول هذه القصيدة بقوله ((تقع قصيدة (شيخوختان) للشاعر خيري منصور من حيث بناؤها العام داخل نظام البناء المقطعي، أحد أهم نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة ومن أوسعها انتشارا. وإذا كان هذا الأنموذج البنائي عند الكثير من الشعراء متكأ وقناة لتصريف الخيوط المتهالكة للموهبة الضعيفة ـ عندما تفتقد قصائدهم المبرر الفني والموضوعي لاختيار هذا النمط البنائي، وتصبح القصائد على هذا الأساس أشتاتا لأنصاف تجارب تتفرق معطياتها بين المقاطع- فإن هذه القصيدة نجحت تماما في اعتمادها هذا النمط البنائي أساسا في التشكيل.

ونجاح القصيدة يرتبط بمستويات كثيرة ستتوضح من خلال تحليل البنى الفنية والفكرية في القصيدة، اعتمدت القصيدة في بنائها المقطعي على مقطعين يمثلان قطبي الحياة الأزليين)).

يحصر الناقد اشتغاله النقدي على هذه القصيدة في مجال البناء الذي وصفه بالبناء المقطعي الأوسع انتشارا في نظم بناء القصيدة العربية الحديثة، ويبرر انتخابه لهذه القصيدة بالذات بقدرتها على تمثل أسلوبية هذا البناء والنجاح في احتوائه.

ويَعِد الناقد بأن يقع في تحليله على الخصوصية الفنية التي نجحت القصيدة من خلالها في تبنّي هذا النوع من البناء، ثم يعرّج على تحديد المستويات المركزية في القصيدة واندراجها في مقطعين نهض عليهما البناء المقطعي في القصيدة، رابطا إياهما بقطبي الحياة الأزليين اللذين يتوقف على أساس نوع علاقتهما جوهر الحياة ((الرجل / المرأة)) لوصف المقولة المركزية التي اشتغلت عليها القصيدة.

ويدخل الناقد مرة أخرى إلى مساحة نصيّة أكثر ضيقا داخل نصوصية النص تمثيلا للمنهجية النصية التي تبناها إذ يقول ((أما من حيث البنية النصية لكل مقطع فقد اعتمدت على الصورة الكلية ذات البناء العنقودي، الذي يعتمد عدد (وحداته) على حجم الفعاليات الأدائية والتأثيرية في مسحة المقطع)).

على النحو الذي يتمثل فيه المنهج النصي على أوضح صورة ولاسيما في الجانب الإجرائي التطبيقي الذي استجاب استجابة حيوية فعالة لافتراضات التقديم، ولم يتوقف في قراءته النقدية عند حدود المفهوم الضيق التقاني للبناء، بل راح يوسّعه ليشمل كل أنظمة البناء اللغوية والبلاغية والصورية والإيقاعية في ربط نقدي محكم يعمل أساسا على حشدها في نشيج واحد يبرر اختيار القصيدة من جهة، ويكشف عن خصوصيتها النصية في قدرتها على الاستجابة الفنية العالية لأنموذج البناء. يتوسع الناقد في المحور التالي توسعا قرائيا لافتا وهو يتناول قصيدة الشاعر أمجد محمد سعيد الطويلة ((ما بين المرمر والدمع)) تحت عنوان ((ثنائية الثبات والتحوّل- نظم البناء ومستويات الدلالة-))، ويهندس قراءته للقصيدة على مجموعة مراحل يمكن أن تكون بمجموعها أسلوبية مثالية للتعبير عن خصوصية المنهج النصي، وتحديد إشكاليته من خلال رؤية منظمة تعطي

صورة كاشفة وواضحة عن هذا الأنموذج المنهجي في التعامل مع النصوص الأدبية عموما والشعرية خصوصا.

في المرحلة القرائية الأولى التي وضع لها عنوانا افتتاحيا هو ((مفتتح أول: نظام البناء واستجابة التجربة)) يقارب الناقد أنموذج القصية الطويلة التي جربها بنجاح من قبل الشاعر بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم من شعراء الحداثة، محللا إمكانات النجاح في اختيار هذا السبيل الصعب في كتابة القصيدة، ثم يعود إلى القصيدة المنتخبة ليضعها في سياق شعري معين قد لا تشجع تماما على الوصول إلى نتائج مهمة في هذا السياق، إذ يصف القصيدة بأنها ((ذات غنائية عالية)) لكنها حاولت الاشتغال على ثيمات لها قدرة على الانشطار والتوسّع والتعدد والتنوع، على النحو الذي يمكنها الذهاب إلى اختيار أنموذج القصيدة الطويلة وسيلة تعبيرية لها.

يتجه في المرحلة القرائية الثانية إلى قراءة عتبة مهمة من العتبات النصية في القصيدة هي عتبة الإهداء، وتعدّ العتبات شاغلاً نصيّا للناقد إذ يقاربها دوما في معظم قراءاته ومعالجاته النقدية لأنها تشكّل مفتاحا مضافا من مفاتيح كشف عوالم النص وجواهره، ويعبر عن ذلك في حدود هذه القصيدة بقوله ((قصيدة (ما بين المرمر والدمع) فيها هامش واحد هو (الإهداء) وبنية الإهداء لا يعدّ هامشا اعتباطيا وسريعا، بل يمكن اعتبارها مفتاحا مهما من مفاتيح النص))، وهو ما يكشف عن عناية نقدية غاية في الدقة في رحاب المنهجية النصية التي يتبناها الناقد عبيد. ويتناول في مرحلة أخرى من مراحل قراءته النصية ((بنية الضمير بين الاستقالة والاندماج)) يقارب فيها حركة الضمائر التي تشتغل بآلية سرد ـ شعرية وتمثل ركيزة نصيّة أساسية في بنينة الجوهر النصّي، ويشير إلى ذلك بقوله ((والضمير في هذه القصيدة يتمظهر بصورتين أساسيتين، الصورة الأولى هي (أنا) السارد وهي الأنا الشاعرة، والصورة الثانية هي (أنت) المخاطبة بصيغتها المؤنثة الصريحة))، متدخلا في حفر نقدي دقيق داخل أحوال كل ضمير وكاشفا عن تجلياته النصية وطرائق اشتغاله الجمالية في إرساء العمارة النصية في القصيدة.

في المرحلة القرائية الأخرى يعود إلى مقاربة إشكالية اللون بطابعها التشكيلي العماري تحت عنوان ((بنية المرمر: إشكالية اللون والمدينة))، إذ يخرج الناقد هنا من آليات المفهوم الضيق للون ويفتحه على أفق نصي أوسع وأرحب وأكثر فاعلية فيقول في مقدمة هذه المعالجة ((احتلّت بنية المرمر أكثر من نصف مساحة أداء الفعل الشعري في القصيدة، وكان تصدّرها للعنوان جزءا من إيلائها هذه الأهمية التي تمثل انتماء حامسا لا مجرد توصيف خارجي لمادة تقع خارج الذات. إن المرمر في النص كائن يتقلّب في ألوانه وأوصافه ليقدّم دلالات متنوعة يختلط فيها الزمن الماضي حاضرا والحاضر ماضيا، وتصبح المدينة معادله الموضوعي)).

إن الناقد هنا وبلا أدنى شكّ يفتح مفهوم النصية داخل رؤيته المنهجية على أوسع مدى ممكن تتحمله تموجات النص وحالاته وقضاياه وامتداداته وقنواته وطبقاته وزواياه وعتباته، بحرية ورحابة تعطي منهجه النصي حيوية وفاعلية نقدية لا تحصره في أحياز بنيوية ولسانية ضيقة، بل على العكس تخلق له مبررات جديدة لشرعية توجهه المنهجي وصوا بتوصلاته النقدية على هذا الأساس. ويستمر الناقد في المرحلتين الأخيرتين من تناوله النقدي للقصيدة ((بنية الدمع: إشكالية الرغبة والمستحيل)) و ((النص الحر وحرية النص)) في معالجة نصيّة القصيدة من زوايا أخرى، وصولا إلى محاولة استكشاف نقدي كامل لنصوصية النص وباستعمال تنوع أسلوبي ظاهر في معالجة كل مظهر نصي على النحو الذي يستوجبه من طريقة معينة في التناول والتحليل أو التأويل واستنادا إلى حاجاته القرائية.

وينتهي في خاتمة قراءته إلى توصل نقدي يبدو جديدا بشأن النظام الشعري للقصيدة الطويلة مفاده ((إن القصيدة الطويلة بلا شك متعبة ولاسيما إذا خلت من عناصر الدراما، ويجب أن تخضع لهندسة وتخطيط مسبقين، وتمتلك قابليات مضافة على التحرك والفعل داخل النص، لذلك فإن نص (ما بين المرمر والدمع) حاول الاستعاضة

عن ذلك بإشاعة جو عاطفي ـ ملحمي، ولجأ إلى تقسيم نصّه على مقاطع خوفا من التقريرية والتمدد والاستطالة التي قد تؤدي في النهاية إلى إجهاض حلم النص بالحياة)).

ولعلنا نلاحظ النزعة الحيوية الظاهرة في منهج الناقد وهي تنفتح على ربط وضع النص الإبداعي بقيمته على أن يحيا في فضاء القراءة، عبر توفير سبل بنائية عالية الفنية والجمالية للقصيدة تتيح لها وضع استقبالي أفضل من لدن القراءة.

ويظل الناقد على دأبه الأكاديمي في كل قراءاته إذ يقترح دائما إمكانية التصدّي للنص من زوايا أخرى وعبر مستويات أخرى يمكن أن يتحملها النص، ولا يصل إلى نتيجة نهائية يعتقد فيها أنه أقفل القراءة تماما على هذه القصيدة بقراءته هو.

في المرحلة القرائية اللاحقة ـ ما قبل الأخيرة ـ يتناول الناقد قصيدة الشاعر كاظم الحجاج ((أربعة وجوه بصرية تحت القصف)) بمواجهة نقدية نصية في منتهى الفن والخصوصية والجمال، وقد وصفها الشاعر والناقد علوي الهاشمي في معرض إبداء رأيه بهذا الكتاب بقوله وقد ((استمتعت بقراءة تحليل قصيدة كاظم الحجاج العميق جدا...... وصار الكتاب واحدا من آخر مراجعي البحثية)).

يفتتح القراءة بمقدمة نظرية يقارب فيها حميمية التلاقي والتفاعل والتماهي بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في النص الشعري، وما يفرزه ذلك من قيم فنية وجمالية ترتفع بالنص إلى أعلى مراحل إبداعه، ثم يقسم قراءته للنص على جملة مستويات يكشف فيها عن كثافة حساسيته النقدية وخصبها ومرونتها ورشاقتها وحيويتها.

في المستوى القرائي الأول الموسوم بـ ((البنية الأسلوبية والانحراف الإيقاعي)) يقول الناقد ((يفيد هذا النص من استثمار معطيات بعض الأساليب التي تشتغل بوعي دلالي وإيقاعي واضح وعبر مقاطعه الأربعة. ففي المقطع الأول يهيمن الأسلوب الاستفهامي هيمنة كلية وشاملة على المناخ الشعري، إذ تتكرر أداة الاستفهام ((لماذا)) خمس مرات داخل فضاء البحر " الوافر " وهو يمتاز بعمقه الإيقاعي وسعته. إلا أن هذا

الاستقرار الأسلوبي والإيقاعي أن ينقلب في الجزء الأخير من المقطع الذي يبدأ بتغيير الصيغة الاستفهامية ((لمن تحمل الخبز ؟))، لتموت الأسئلة بعد ظهور الإجابة التعجبية الاستنكارية على شاشة المشهد الشعري)). وفي المستوى القرائي الثاني المعنون بـ ((شعرية التقديم النثري)) يتناول عتبة التقديم النثري الذي قدم فيها الشاعر لقصيدته، إذ يقول الناقد في هذا الصدد كاشفا عن أهمية التعالق بين النثري والشعري في النص الشعري ((إن القول النثري الذي يعلّق على هامش النص الشعري يؤدي وظائف أساسية في تشكيل البنية العامة للنص، فهو يقدم مشهدا يسهم في زيادة قوّة وضوح النص وإشراقه الدلالي، ويؤسس مقتربا نصيا يساعد على فتح مغاليق النص. وبإزاء هذه المهمة الكبيرة التي ينهض بها القول الشعري وهو يتقدم النص، فإن عليه السعي من أجل الحضور والتماس مع النص الشعري " شعريا "، بالمعنى الذي يفضي إلى التحرر من نثريته في المقام الشعري)).

وفي المستوى القرائي الآخر ((شعرية الجملة الاعتراضية)) يرشح الناقد مقاربة قرائية جديدة لمعاينة النص الشعري، تتمثل في الانتباه إلى شعرية الجملة الاعتراضية التي ترد في بعض القصائد وتؤدي وظائف لسانية ودلالية وإيقاعية خاصة لا يلتفت إلى خطورتها وأهميتها النصية كثيرا، وهو يقول في التقديم النظري لهذا المستوى ((للجملة الاعتراضية في الموروث اللغوي العربي قيمة أدائية محددة يجملها صاحب المغني... بـ " إفادة الكلام تقوية وتسديدا أو تحسينا "، بمعنى أن مستوى الإفادة القولية قد تحتمل البناء أولا " تقوية "، أو توكيد الهدف الدلالي " تسديدا "، أو الانتقال ـ على صعيد القول الفني ـ إلى إضفاء عناصر فنية جديدة إليه " تحسينا ". وقد تقدم وظائف أخرى يفرضها طبيعة السياق ولاسيما إذا انتقل المجال القولي إلى ميدان القول الشعري، بما تفرضه الطبيعة الشعرية من صرامة في دفع الأدوات المكونة للتشكيل الشعري إلى القيام بكامل وظائفها على وفق نظم وقوانين تؤسس مقومات شعرية النص. إن القصيدة العربية الحديثة ما

زالت بحاجة إلى استثمار اشكال الجملة الشعرية العربية وتوظيفها شعريا، بما يجعلها قادرة على إضافة إمكانات إبداعية جديدة إلى هذه القصيدة)).

ويعود الناقد مرة أخرى في المستوى الذي أطلق عليه في هذا السياق ((سلطة اللون: في الدلالة والإيقاع)) إلى مقاربة الحساسية اللونية في القصيدة في مدياتها الإيقاعية والدلالية، فيقول في معرض الكشف عن القيمة اللونية في مستواها التعبيري ((يهيمن اللون هيمنة واضحة على الوجه الثاني من وجوه النص الموسوم " الفراشة الخضراء "، وفي قضية توظيف اللون في النص الشعري لابد من نقد التصوّر الشائع الذي يقوم على توظيف كلمات اللون في مستواها المعجمي وحسب، وهو لاشك تصور خاطئ لأنه يغفل القيم الصوتية والإيقاعية لهذه الكلمات في موقعها من سياقها النصي، فهذه الكلمات تمثل منظومة بصرية وسمعية وعاطفية وعقدة، وهكذا فإن الدافع الحقيقي لهذا التوظيف لا ينبغي أن يكون مرئيا، ولابد من استخدام الخيال السمعي والبصري في تفسير الدور الذي تنهض به هذه المنظومة وتحليله، وذلك لأن " سمعية " مثل هذه الكلمات و " مرئيتها " تمتزجان بطريقة معقّدة، ليس من السهل فهمها وإدراك مستويات أدائها إلا من خلال إخضاعها لمختبر المخيلة. واللون الأخضر الذي فرض سلطته على هذا المقطع عبر حجم التكرار الكبير نسبيا يؤدي وظيفة دلالية وإيقاعية في الوقت عينه)). وفي المستوى القرائي اللاحق الذي عنونه الناقد بـ ((إيقاع المكان وشعبية الدلالة)) يقول ((يحقق المكان سلطة الحضور في النص بوصفه "رمزا" ولاسيما إذا كان هذا الرمز ممثلا لدلالة شعبية لها أهميتها غير الاعتيادية على الذاكرة الجماعية إلى الدرجة التي تتحول فيها إلى رموز مكانية وتاريخية ونفسية حتى خارج النص، لذلك فإنها تدخل النص وقد اكتسبت صفتها الرمزية مقدما)).

ويقول الناقد في مستوى قراءته للتقفية الموسوم بـ((التقفية وقيمتها الدلالية)) مذكرا بالأهمية البنائية النصيّة التي تحظى بها على صعيدي البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ((تعّد التقفية إحدى الركائز التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميمي بين الإيقاع

والدلالة في النص الشعري، ذلك أن الصفة الاختتامية التي تتميز بها سواء أكانت في البيت أم الجملة الشعرية أم المقطع الشعري أم في عموم القصيدة لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرّد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءا مهما من حيويتها وقوّة أدائها، إذ لابدّ لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية تغييرها بما يمكن أن يقابلها صوتيا ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة. ويأتي أهمية الدور الذي تؤديه القافية من خلال استقلاليتها في البناء الشعري إذ إنها ليست وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى)).

وينتهي الناقد في خاتمة مستوياته القرائية لهذه القصيدة بمعالجة ما أسماه بـ ((فعالية التمركز الصوتي)) بوصفه قيمة إيقاعية ودلالية معا، وقد وصفه في جوهر هذا الإطار بقوله ((يؤلف التمركز الصوتي قيمة إيقاعية معينة تتناسب مع واقع الحال الشعرية التي تفرض نوعا محددا من التمركز الصوتي من جهة، ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوّعه وتوزّعه من جهة أخرى. وتفضي هذه القيمة الإيقاعية بالضرورة إلى قيمة دلالية بسبب ارتباط كثافة الصوت وتجمعه بما يستجيب لمعطيات تتعلّق بمستوى نمو التجربة وتطوّرها داخل النص الشعري)).

لاشك في أن هذه المنطلقات النظرية الصرف، والنظرية المشرعة للتطبيق والإجراء، تؤكد على نحو واضح وفعّال الطبيعة الأكاديمية المتفتحة والنقدية الرحبة للمنهج النقدي الذي يتشغل عليه الناقد، والذي يتجلّى تماما وعلى نحو أكثر إيجابية وحميمية وتلاحم وكثافة ووعي وجمال حين يتدخل الناقد في أعماق النصوص وأصلابها، بتوافر حيّ لحبه للنصوص التي يقاربها وإيمانه بانطوائها على قيم فنية وتعبيرية وأسلوبية عالية المستوى، تبرّر أساسا حساسية انتخابه لها وعرضها على شاشة القراءة. إن الحب الذي يتفتح في روح القراءة النقدية للنص ويتكشف عن عمق وحرص ورعاية نابع من الاحترام الشديد لأحوال النص وأوضاعه الفنية والجمالية، وإن المقاربة الأسلوبية التي يسعى فيها الناقد

إلى الارتفـاع بكتابتـه النقديـة إلى مسـتوى النصـوص التـي يعالجهـا، مـا هـي إلا تمثيـل حـي لخصوصية المنهج النصي الذي يعمل عليه بكفاءة عالية تتضاعف وتتكثف في كل قراءة لاحقة ينتجها الناقد، وتؤكد على نحو فعّال قيمة المنهج وقدرته على خدمـة الـنص الشـعري والـنص النقدي معاً.

أما المستوى القرائي الأخير فيخصصه لقراءة قصـيدة ((زهـرة عبـاد الشـمس)) للشـاعر عدنان الصائغ، ووضع له عنوانا هو ((المعادلة الشعرية- نص الذاكرة ونـص الحلـم-))، وبـدأه بمدخل نظري عالج فيه معالجة فنية وعلمية واصطلاحية مفهـوم نـص الـذاكرة ونـص الحلـم بتجلياتهما المتنوعة على النحو الذي هيأ مناخا نقديا صالحا للدخول في عوالم الـنص المنتخـب على هذا الأساس. ومن ثم راح يتداخل نقديا مع طبقات الـنص وفضـاءاته مـن خـلال كيفيـة استجابته لمنطلقات المدخل النظـري مـن جهـة، وقـدرة الـنص عـلى فـرض أنموذجـه وتحدّيـه وتجاوزه للمنظور النظـري دائمـا، وتقديمـه لـرؤى نصـية تقـترح مناخـات جديـدة تضـيف إلى المنطلق النظري ولا تعيش على فتاته، ويقول الناقد في معرض قراءته لحركية التعبير الشـعري في النص ((لو تأملنا طوبوغرافية الفعل الشعري في النص لاكتشفنا ثلاثة أنماط من حركة تطوّر الفعل، وكل حركة تمثّل طبقة من طبقات النص، وكل طبقة تخضع لهيمنة وسطوة أحد طـرفي المعادلة الشعرية ((الذاكرة / الحلم)) ويمكن تحليل حركية الأفعال ومستوى طاقتها الدراميـة وتقدمها أو تراجعهـا الـدلالي في واقـع الـنص مـن تشـكيل تخطيطـي يكشـف حركـة الأفعـال وتجليات الطبقات)).

وبهذا يكون الناقد قد فاعل على نحو أنموذجي ومثالي بـين المنطلـق النظـري المنطقـي للظاهرة والواقع النصي الإبداعي للقصيدة، بشكل يضيء أحدهما الآخر ويضـيف أحـدهما إلى الآخر بما يحقق سمة جديدة من سمات إشكالية المنهج النصي التأويلي الـذي يعتمـده الناقـد ويحققه نظريا وتطبيقيا على حد سواء.

ولعل من المسائل التي ينبغي الالتفات إليها في تقدير قوة المنهج النصي التأويلي الـذي يشـتغل عليـه هـو إيـراده للنصـوص التـي موضـوع الرصـد النقـدي كاملـة، عـلى النحـو

الذي يتيح للقارئ معاينة النص الشعري في مقابل معاينة النص النقـدي، وهـي مـن الحـالات الإيجابية التي تحقق لمجتمع القراءة فرصة أكيدة للتحقق مـن مصـداقية التوصـلات النقديـة وقوة تدخلها في نص متاح أمام المتلقي في أية لحظة تمكنه الرجوع إليـه والموازنـة بينـه وبـين المتحقق النقدي، فضلا على الاستمتاع بمراجعة النصين معا وفي آن واحد.

الربيعي ناقداً:

من النقد الرؤيوي إلى النقد الثقافي

- نقد المدوّنة السردية
- نقد المدوّنة الشعرية
- نقد المدوّنة النقدية

الربيعي ناقداً:

من النقد الرؤيوي إلى النقد الثقافي

كيف يمكن أن نعاين القاص والروائي والشاعر والصحفي المبدع الكبير عبد الرحمن مجيد الربيعي بوصفه ناقداً ؟ قد يثير الأمر الكثير من الانتباه والتحفّظ والتحسّب والتدقيق، لأن الأمر ينطوي على قدر من المجازفة بحسب المنظورات التقليدية التي يمكن بوساطتها أن نصف مبدعاً ما بالناقد، إذ إن الشروط التي يجب توافرها في هذا السياق ليست سهلة ولا بسيطة بحيث يكون الإطلاق مجانيا وغير محسوب.

لعلنا يجب أولاً أن نعاين إنتاجه الأدبي الذي يمكن أن يصنّف أكاديمياً وعلمياً واصطلاحياً في حقل ((النقد الأدبي))، على مستوى الكمّ ثم بعد ذلك على مستوى النوع بوصفهما مستويين ضروريين لتقدير الحالة وتصنيفها.

ونعاين أيضاً صدى هذا المنجز في المشهد النقدي الأدبي ومدى اتفاق المشتغلين في هذا الحقل على وضعه في حقل النقد، فضلا عن رؤية الكاتب الذاتية وتصنيفه للعمل الذي يقوم به في هذا الصدد، فالاعتراف الذي يتبنّاه المشهد الأدبي والثقافي بشأن هذا المنتج من خلال وضعه في حقل النقد يعدّ تزكية يمكن اعتمادها والاستناد إليها في هذا السبيل.

إذا ما حاولنا ابتداءً أن نتفحّص رؤية الربيعي للعمل الأدبي عموما وأدبه خصوصاً، فقد يكون بوسعنا التوقف عند إشارات معينة يمكن اعتمادها ركائز تمنحنا قدراً معيناً من سلامة التوصيف وصلاحيته.

يصف الربيعي حلمه الذي أدركه قي وقت مبكّر في أن يصبح كاتباً ((لقد عرفت ما أريد منذ فترة مبكرة وهو أن أكون كاتبا فلم أهادن ولم أرضخ)) [57]، وحمّله هذا الإدراك المبكر مسؤولية ذاتي أخلاقية حلّقت بحلمه إلى آماد بعيدة في قوله الجازم ((فلم

أرضخ ولم أهادن))، تعبيراً عن فهمه للأخلاقيات المركزية التي تهيمن على هذا الفضاء النوعي من فضاءات الحياة، وعلى هذه المهنة الخطرة إذا صحّ أن نعدّها مهنة.

ولا شك في أن إدراك هذه الحقيقة مبكراً من شأنه أن يحدد مساراً نوعياً صحيحاً للعملية الأدبية، ويضع الأديب الكاتب في قلب المعمعة مباشرة ومن دون وسائط ولا مقدمات ولا حسابات تجارية في الربح والخسارة.

ويمكننا في هذا السياق أن نعاين هذه القضية بوصفها قضية جوهرية تنطوي على رؤية نقدية ابتدائية، يمكن لصاحبها ـ إذا ما نجح في تبنّي موقفها على نحو صادق وصحيح ـ أن يكون قريباً من فضاء النقد بمعناه الشمولي الواسع.

في إشارة دالّة ثانية يعبّر الربيعي عن رؤية أخرى لا تقلّ أهمية عن الرؤية الأولى في رسم الوعي الأول لمهمة الكتابة بالمعنى النقدي، فيصف كيمياء الكتابة لديه على هذا النحو: ((أنا كاتب نسخه تجاربه، ورحيقه رؤيته، ومداده رؤياه)) [58]، إذ يغوص عميقاً في باطنية روحه المبدعة ليستجليها استجلاءً فاحصاً، ويضغط على مسارات مركزية في خصوصية الكاتب وهويته التي من دونها يصبح أدبه كذبةً وتصنّعاً وتلفيقاً، وهي خاصّية نقدية إذا أُخذت ضمن الفهم الأشمل للعملية النقدية داخل مضانها الأصلية وأسسها الكتابية ذات المرجعية الحيوية المتماسكة.

لم يصرّح الربيعي تصريحا واضحا معتمدا كونه ناقدا على النحو الذي يمكن استقراء منجزه النقدي على هذا الأساس، وهو فيما يبدو حذر في هذا الشأن الذي ربما قد يثير حساسية ما على أصعدة معينة، إلا أنه يمضي في هذا السبيل من دون هوادة ومن دون توقّف باستمرارية تنمّ عن أن جهداً بهذا الكمّ وبهذه الحماسة لا يمكن إغفاله أو إهماله أو المرور من فوقه من دون معينته معاينة صحيحة ومسؤولة.

تتوافر التجربة النقدية للربيعي بحسب من تابع هذه التجربة وقرأها على جملة مستويات يستند قسم منها إلى مرجعياته الإبداعية، ويقوم القسم الآخر على رؤيته

الشخصية الفاعلة، ويتجه القسم الثالث إلى الأخذ بيد القراء الذين لا تتاح لهم فرصة الحصول على أعمال أدبية جيدة ولا فرصة الانتباه إلى قيمتها، إذ ((يستعين الربيعي بخبرته الخاصة وتجربته الإبداعية المتنوعة للخروج من الأعمال التي يقرأها بانطباعات ذكية ومتزنة ترتقي إلى المواقف النقدية الواضحة إضافة إلى كونها أداة تنبيه جليلة وجديرة بالقراءة والتحليل))[59]، من أجل تحقيق أكثر من هدف أدبي وجمالي وتداولي.

وفي إطار توصيف الرؤية المنهجية التي ينهض عليها عمل الربيعي النقدي نراه يصرّح بتحديد معين يصف على نحو دقيق هذه الرؤية بقوله: ((إنني أعتمد على ذائقتي في تعاملي مع ما أقرأ، وما أدوّنه من آراء وأحكام وليدة قناعة تامة، ولا تخضع إلا لمزاجي واختياري بعيدا عن أي ابتزاز من ابتزازات ميليشيات الأدب المنشرة على وجه أدبنا العربي كالبثور والمشوهة لصفائه المطلوب)) [60]، ولا شك في أن هذا الكلام يحيل أول ما يحيل في إطار تحديد الرؤية المنهجية إلى المنهج الانطباعي التذوّقي، لكنه يربط ذلك بالمزاج والاختيار الحرّ الذي من شأنه أن يولّد خصوصية لتعامله مع ما يقرأ.

يذهب أكثر من فحص تجربة الربيعي النقدية إلى أنه يتمتع بلغة نقدية صافية قريبة إلى القلب وبعيدة عن الفذلكات النقدية، تخضع لأسلوب واضح ومميّز نابع من حبه للعمل الذي ينقده وإعجابه به وانشداده إليه، ولا شك في أن حبه وانشداده لأي عمل لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يأتي اعتباطا، إذ هو وليد معرفة عميقة بطبيعة الفعاليات الجوهرية السرية التي ينبني عليها العمل الأدبي، فهو عارف بالأسرار ومطلع على الخبايا بوصفه مبدعا في كل الحقول التي يتناول الأعمال فيها.

ومن هنا تأتي قراءاته على قدر كبير من الأهمية والفاعلية والفائدة، إذ هو يقرأ العمل بدلالة عمله المشابه، فهو يقرأ الرواية التي يشتغل عليها بدلالة روايته هو، وكذلك القصة والقصيدة والكتاب النقدي أو الثقافي أو ما شابه.

لذا يوصف الربيعي بأنه ((ناقد متميز له أسلوبه وله لغته المحببة والجميلة التي يتحدث فيها عن العمل الأدبي الذي يشدّه وينجذب إليه، ويجد رغبة ومتعة في التواصل

معه، يثق في حركة أصابعه حتى الهوس ولا يستسلم أبـدا لإغـراء الكلـمات الرنانـة في العمـل الأدبي الذي يقرأ، لأنه يتجاوز ذلـك بمهـارة وحنكـة عاليـة إلى العمـق، إلى الفكـرة، إلى الـدويّ المقلق الذي يحثه العمل الأدبي)) [61].

وإذا كان لا بدّ لقارىء الربيعي بوصفه ناقدا من أن يضع له تصـنيفا نقـديا محـددا في ضوء التصنيفات المعروفة والمتداولة في إطار الدرس النقدي الحديث، فإن التصور العام يتجـه إلى النظر إلى الربيعي على أنه ((لـيس ناقـدا أكاديميـا ولا منهجيـا ولا منظـرا، وإنمـا هـو ناقـد رؤيوي بامتياز)) [62].

وعلينا أن ندرك بأن الناقد الرؤيوي (بامتياز) الذي حصـل الربيعـي هنـا عـلى لقبـه لا يقلّ شأنا عن أي ناقد أكـاديمي أو منهجـي أو منظّـر، إن لم يتفـوق علـيهم في درجـة تحقيـق الفائدة الأعم والأشمل مما يقدمه تحت عنوان كتابة نقدية، بوصف أن التقييم عـلى الأسـاس الرؤيوي ينأى بالعمل النقدي عن النظريات والمنهجيات التي قد تحيل العمل النقـدي أحيانـا إلى ألغاز، ولا تقدم فائدة كبيرة في إطار تحقيـق مقروئيـة عاليـة للعمـل الأدبي المنقـود حيـث يكون ذلك هدف المبدع والناقد معاً.

وغالبا ما يدلي الربيعي برأيه في مناسبات كثيرة في هذا المضمار ليرسم لمهمتـه النقديـة وجهة معينة وأسلوبية معينة تقوم على فهمه الخاص لها، وقوده ذلك أحيانـا إلى نقـد الكثـير من التصورات التي تحسب على الجهد النقدي، لكنها لا تمت في رأيه بصلة يذكر لمفهوم النقد وطبيعته ومهمته ووظيفته، فيوجه نقده للناقد الإيديولوجي الذي ((يقيس الكتابات بمسطرة أيديولوجيا الناقد وما حاد عنها أو خرج عليها حق عليه الـرجم)) [63]، الـذي ينـتصر لحسـاب فكرته الإيديولوجية على حساب النص الذي يشتغل عليه، أو الظاهرة التي يفترض أنـه يقـوم بقراءتها أو تحليلها أو تأويلها ضمن السياقات النقدية المعروفة.

يقف الربيعي في إطار ذلك طويلا عند القارىء الذي يعتقد أنه مسؤول عن إرشاده نحو الأعمال الجيدة التي تستحق القراءة، ويفتح له الكثير من المغاليق التي قد لا يتمكن القارىء الاعتيادي من التوغل عميقا فيها بحكم معرفته لأسرار اللعبة الأدبية.

ولعل ما أسهم به في هذا الإطار ((يمثل دليلا ومرشدا لقارىء يقف حائرا أمام عشرات الكتب التي تضخّها عليه المطابع وتعمر بها رفوف المكتبات)) (64)، ولا يمكنه ببساطة أن ينتخب ما هو مفيد وممتع من دون إرشاد الناقد، الذي يجب أن يأخذ بيد القارىء الاعتيادي في هذا السبيل، ويعوّل الربيعي كثيرا على هذه المهمة التي تعدّ من أولويات المسؤولية النقدية عند الناقد الحقيقي.

من هنا يتأكد لدينا أن النقد الذي يمارسه الربيعي يقع إذا ما شئنا النظر إليه ضمن أدبيات النظرية النقدية بين النقد الرؤيوي والنقد الثقافي، على نحو عام وشمولي خارج نطاق التخصيص المنهجي الصارم، على الرغم من أن النقد الثقافي أخذ الآن أبعادا واسعة وعميقة ربما أكثر مما ينبغي، ولكن يمكن توصيفه على نحو عام بأنه النقد القائم ((على مبدأ الكلية ومبدأ تعدد المستوى في العلاقات القائمة داخله، ويصبح الكشف عن كنه إي ثقافة رهنا بفحص الأدبي والاجتماعي والسياسي والديني بها، فحصاً ينهض على رؤية العلاقة وكيفية تجليها في عدد من الرموز الأساسية)) (65).

إن الربيعي في نقده يأخذ كل هذه المسائل بنظر الاعتبار ويعوّل عليها في منهجه وفهمه أساساً للعملية النقدية ومستويات وظائفها، لذا يمكن القول استنادا إلى هذه الرؤية وبصرف النظر عما قمنا به بوضع نقد الربيعي بين الرؤيوي والثقافي، إن الربيعي يتحرر من أي إشكال منهجي وهو يتناول العمل الأدبي الذي يسعى إلى قراءته قراءة نقدية فاحصة، يستخدم فيها جملة من المكونات والمرجعيات والرؤى التي تستهدف صناعة وظيفة مركزية يعتمدها منهجا لعمله النقدي.

إن الكتب التي أصدرها الربيعي مما يمكن أن يصنّف على أنه نقد أدبي منذ السبعينيات حتى الآن يشكّل مكتبة نقدية مهمة، لا يمكن بأي حال من الأحوال صرف

النظر عنها لأي سبب كان، إذ صدر كتابه ((الشـاطىء الجديـد)) بطبعتـين [66]، وصـدر كتابـه ((أصوات وخطوات)) بطبعتين [67]، وصدر له أيضاً كتاب ((رؤى وظـلال)) [68]، كـما صـدر لـه كتاب ((مـن النافـذة إلى الأفـق)) [69]، وكتـاب ((مـن سـومر إلى قرطـاج)) [70]، وكتـاب جديـد بعنوان ((كتابات مسمارية عـلى جداريـة مغربيـة)) [71]، ويعـدّ للطبـع كتابـاً جديـداً بعنـوان ((الغرس الآخر)) [72].

سننتخب لدراسـتنا هـذه كتـاب الربيعـي الجديـد ((كتابـات مسـمارية عـلى جداريـة مغربية)) لأسباب عدّة، منها أنه آخر نتج نقدي لـه ويمكـن أن يمثـل رؤيتـه النقديـة في أعـلى مراحل نضجها، ثم طبيعة التنوّع النقدي المدهش الذي جـاء عليـه الكتـاب إذ تنـاول معظـم الأجناس الأدبية، وحتى النقدية والثقافيـة، مـما يمنحـه أهميـة إضـافية، فضـلا عـن أن الأدب المغربي اليوم أصبح من أغنى وأخصب صور الأدب العربي الحديث، ولا شك في أن إلقاء الضوء النقدي عليه ـ ولاسيما بالنسبة للقارىء المشرقي ـ يكتسب أهمية كبيرة.

بالنظر إلى أن الربيعي تنـاول في نقـده في هـذا الكتـاب مـدونات إبداعيـة متنوعـة في الأدب المغربي الحديث، فيحسن بنا أن نصنّف قراءتنا للكتاب على هذا الأساس تمهيدا لإعطـاء تصوّر للطبيعة الرؤيوية والثقافية التي اشتمل عليه نقده في هـذا الكتـاب، ومـن أجـل تـوفير منهجية مناسبة للفحص والتناول والقراءة.

ـ نقد المدوّنة السردية:

تعدّ المدونة السردية المغربية في الراهن الثقافي والإبداعي العربي من أخصب المدونات في الساحة الثقافية العربية، نتيجة للانصراف الواسع والعميـق نحـو السرديـات نقـداً وكتابـةً، وربما كان التوجه نحو المنطقة السردية في السياق النقـدي ـ ترجمـةً وكتابـةً ـ الأثـر الأبلـغ في تشجيع التوجّه الإبداعي، الذي انفتح عليه كتاب السرد المغاربة انفتاحا كبيرا جدا هو بحاجـة إلى موجة نقدية كاملة لإمكانية فحصه وقراءته، ووضعه في المكان الذي يستحق تحـت سـماء السرود العربية الحديثة.

ومن هنا تأتي أهمية كتاب الربيعي الذي يأتي على مجموعة منتقاة بعناية من النتاج السردي المغربي الحديث، قارئاً ومحللاً ومفسراً في إطار رؤية عامة وشاملة ينمّ عن قراءة فيها من الحب والمسؤولية والخبرة والتجربة الشيء الكثير.

يتناول أولاً رواية ((شروخ في المرايا)) لعبد الكريم غلاب بعنوان دالٍّ هو ((الأسئلة التي تقود إلى الأسئلة))، وبعد استطلاع ضروري لعالم الرواية يقوم به الربيعي يتجه إلى الميزة المركزية التي تميزت بها هذه الرواية.

يرى الربيعي أن أهم ميزة فنية تفوقت في هذه الرواية هي الحوار، ويصفه بأنه ((حوار مشدود ومحكم، فاعل ومؤثر، هل أقول إن عبد الكريم غلاب وأنا أحد الذين تابعوا تجاربه الروائية بشكل خاص قد أضاف إلى منجزه الروائي الجديد والمهم في روايته هذه ؟

والجواب: نعم، لقد فعل ذلك ووضع أمامنا هذا النص الفتيّ على أكثر من مستوى، نص لمن لا يعرف غلاب وتاريخه وخبرته يحسّ بهذه الفورة الهادرة المحتجّة الشابة التي تغلي فيه. إنه أمر يسجل لصالحه، يعدّ إنجازا له، فبقدر ما في هذا النص من حكمة ورؤية ووعي فيه هذا التفجر الذي يسحق ركام السنوات ليعلن انبثاق غضب آخر في صحراء اليأس العربي الحزين))[73].

إذ يسعى الربيعي إلى الموازنة هنا بين المستوى السردي التقني والمستوى الثقافي والرؤيوي للرواية، ويجعل العمل الروائي ضمن سياق تنويري وثقافي لا تتوقف مهمته عند حدود الإمتاع حسب، بل يتكشف كما في هذه الرواية عن وظائف أخرى تتدخل في صلب الحياة وإشكالياتها الإنسانية والحياتية.

ويتعرّض في السياق ذاته لرواية أخرى لعبد الكريم غلاب بعنوان ((الشيخوخة الظالمة)) من خلال إدراك مسبق لما يمكن أن ينتجه هذا الروائي، فالمعرفة المسبقة تعدّ من الدواعي المهمة للتوجه إلى منتج روائي معين لما توافرت عليه هذه المعرفة من ثقة بالمنتج،

على النحو الذي يشكل فيه القارىء / الناقد أفق توقّع سابق على عملية القراءة والفحص النقدي والمعاينة الرؤيوية.

يتحدث الربيعي عن هذه القضية فيما يتعلق بالرواية بالقول: ((إن الشيخوخة الظالمة رواية بشكل أو آخر من روائي كبير أنجز من قبل رواية (المعلم علي) التي أرّخت لتاريخ الحركة العمالية المغربية ونضالاتها، ومضى بي حماسي للكتابة عنها)) [74].

فالحماس الذي يتحدث عنه الربيعي جزء مهم من العملية النقدية التي يمكن أن تتمخض عن موقف عام، فهو قد لا يكون مقتنعاً تماماً بفنية هذه الرواية ودرجة انتمائها إلى فن الرواية، إلا أنه يربط ذلك بالمنتج السابق المهم لغلاب في حقل الرواية.

يتعرّض الربيعي في تناوله للمجموعة القصصية الموسومة بـ ((الغد والغضب)) للقاصة خناثة بنونة بعنوان دال على رؤية قومية عروبية ((الغوص في الهمّ العربي))، واصفاً في البداية الإشكالية المركزية التي يشتغل عليها الأدب النسوي عموما، وهي التمحور حول الموضوع الأنثوي وقضاياه بقوله: ((خناثة بنونة في روايتها هذه تتماثل مع الكثيرات من كاتبات القصة العربيات حيث يخترن دوما لقصصهن بطلات من النساء، وليس الرجال، ولعل هذا متأت من كون المرأة أقرب إلى فهم مشاكل بنات جنسها من غيرها، ثم إن وضع المرأة العربية عموما هو وضع ساخن ويصلح لأن يكون منطلقا للبحوث وللأعمال الإبداعية أيضا))[75].

ثم يخرج من ذلك وعلى أساسه إلى استنتاج فكرة البطولة الأنثوية داخل هذا السياق من خلال نتيجته التي يقول فيها: ((ومن هنا فإن في رواية خناثة بنونة هذه (الغد والغضب) هناك بطلة محورية تمترس حضورها على امتداد مساحة الرواية لتنسج بها ومن حولها جملة الأحداث)) [76].

ويمضي في نقده للرواية اعتمادا على العنوان الذي اختاره لقراءته ليصف القدرة الاستشرافية للرواية بقوله: ((وهكذا فإننا أمام رواية عربية لم تكتف كاتبتها بالتمرد على الواقع الفاسد بل إنها بشّرت بالمستقبل المضيء)) [77].

إذ هي على هذا الأساس من السرود التي لا تكتفي في إطار مشروعها الثقافي بتوجيه النقد وتعرية للواقع الفاسد من أجل التغيير، بل تدعم هذه الرؤية بإضاءة المستقبل وإنقاذ القارىء من منطقة اللاجدوى والتشيؤ التي يكتفي بعض الروائيين والقصاصين بإسقاط القارىء في أتونها، ومن تتأكد قيمة التفات الربيعي في نقده للمجموعة إلى هذه الصفة الجوهرية التي تؤمن بإشاعة الأمل ورفض التتيئيس.

يعاين الربيعي رواية ((الريح الشتوية)) لمبارك ربيع وهو يسأل سؤال نقديا في عتبة عنوان قراءته عن مصدر الريح الشتوية هو ((من أين تهب ؟))، لتكون مدخلا صالحا للتوغل في أعماق الرواية والبحث عن مصادرها ومنابعها وعلى من تهب أيضاً، في سياق فحص المقولة الروائية التي تسعى إلى تكريسها.

يذهب الربيعي إلى وصف هذه الرواية بأنها وثيقة، وهذا الوصف ينطوي على رأي نقدي ذي وجهين، سلبي وإيجابي، إلا أن الربيعي الناقد هنا لا يفصح عن ميله الواضح لأيّ من الوجهين ويكتفي بوصف الإشكالية التي قام عليها العمل، إذ يقول: ((إن مبارك ربيع في روايته (الريح الشتوية) قدم لنا وثيقة فنية مهمة عن نضالات الشعب المغربي ومقاومة حي فقير للاستعمار بكل الوسائل التي توصلت إليها أيدي أبنائه))[78].

لكنه لا يكتفي بذلك بل يواصل توسيع رؤيته الوصفية للرواية بقوله: ((إن هذا النوع من الروايات يجب أن يكتب، ووجوب كتابته هنا لا من أجل تعميمه ولكن من أجل الموروث الروائي في هذا البلد أو ذاك جامعا لكل الأشكال ولكل الاجتهادات)) [79]، على النحو الذي يؤكد ضرورة مثل هذا النوع من الروايات لضمان التنوع التعبيري السردي عن هموم ومشكلات متعددة لا تقف عن صورة واحدة وأسلوب واحد وطريقة واحدة، بل تخضع للتعدد والتنوع من أجل ديمقراطية الأشكال والأنواع.

أما رواية الروائي الأشهر مغربيا محمد شكري والموسومة بـ ((السوق الداخلي))، فإن الربيعي يتناوله بعنوان شعري هو ((من ضفاف السيرة إلى لجتها))، مؤكدا كما هو واضح من البنية العنوانية لقراءته أن يحيل في قراءته للرواية على السيرة الذاتية، التي اشتهر فيها شكري كما هو معروف بروايته الشهيرة ((الخبز الحافي)) التي عدّها الكثير من النقاد نوع من الرواية السيرذاتية.

يمضي الربيعي في الانتماء إلى هذا الرأي الذي غلّف معظم أعمال شكري حتى بصدد روايته الجديدة قائلاً: ((يبدو أن محمد شكري لن يستطيع أن يبتعد عن سيرته الذاتية وتظل منهله الأول ومادته الأثيرة، ومن هنا فإن (السوق الداخلي) من الممكن أن تكون مجتزأة من (الخبز الحافي) أو (زمن الأخطاء) ومن الممكن في حال كهذه أن تعاد إليهما أو تقرأ وكأنها استمرار لهما)) [80].

ولا يكتفي بهذا التوصيف بل يذهب إلى تشخيص صفة أساسية أخرى في روايته هي الصفة الإيروتيكية بعد أن شاع هذا النمط الكتابي مؤخرا، فيحدد ذلك على هذا المستوى: ((يمكن القول إن (السوق الداخلي) رواية (إيروتيكية) وربما هي إحدى الروايات القلائل في أدبنا العربي التي قالت ما أرادت قوله وأوصلت ما تريد إيصاله من دون الحذر من شيء، وإنها تستحق أن توصف بهذا الوصف من دون تردد)) [81].

ثم يضيف خاصية نقدية غاية في الأهمية تتعلّق بالطبيعة النصية للرواية ودرجة صلتها وتعلّقها بقارئها، إذ يقول: ((إن قارىء هذه الرواية لا يحاول أن يبحث عن أي تأويل خارج فعل النص المباشر، وتبقى متعته في أنه يقرأ نصا يتجاوز الكثير من الحدود))[82]، ولاشك في أن هذه الرؤية النقدية الاستثنائية لدى الربيعي متأتية من وعيه الكبير والعميق بالخواص الداخلية الباطنية لعمل الروائي.

يقف الربيع ثلاث وقفات عند الروائي والقاص المغربي الكبير محمد زفزاف، وقفتان عند روايتين له وثالثة أمام ذكرى رحيله.

الوقفة الأولى مع رواية ((بيضة الديك)) وهي تحت عنوان مكاني جوّاني ((عالم الدار البيضاء السفلي))، ويعاين الربيعي في هذه الرواية الخاصية التشكيلية التي اعتمدت عليها حيث وزّعها على أبواب كل باب لشخصية تتسلّم مقاليد السرد، وينوّه الربيعي على هذه التقنية الروائية ليست جديدة ولكن براعة زفزاف ومهارته ودقة فهمه لشخصياته، فضلا على قدرته النوعية في إدارة الحوار الذي كان أساساً في ترتيب الوضع الروائي داخل روايته ونجاحه في تأصيله، إذ يقول: ((اختار زفزاف لروايته بضع شخصيات من خلالها قدم ما يريده في روايته التي وزّعها على أبواب ثمانية، كل باب تروي فيه إحدى الشخصيات للوقائع من خلال وجهة نظرها الخاصة، والأمر هنا لعبة تكنيكية اختارها زفزاف قناعة منه بأنه ومن خلالها يستطيع إن يقدم كل شخصية وفق إبعادها التي أرادها لها، على الرغم من أن هذا التكتيك بات مألوفا جدا في الرواية العربية إثر تعرّفنا عليها لأول مرة من خلال (الرباعية الاسكندرانية)) للورنس داريل، ثم (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم، و (ميرامار) لنجيب محفوظ، و (خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان، وأعمال أخرى كثيرة. لكن زفزاف صانع ماهر ودقيق جدا في فهمه لشخصياته، لا من خلال السرد فقط بل من خلال الحوار الذي يديره بشكل عفوي وتصاعدي وعميق، وهذا أهم ما يؤشر لصالحه في روايته هذه)) [83].

أما الوقفة الثانية فكانت عند مستوى ((الإضافة)) في رواية زفزف ((محاولة عيش))، إذ يلخّص الربيعي أهم ملامحها الفنية بهذه الرؤية الدقيقة التي شخّصت ما استطاع زفزاف أن يضيفه إلى منجزه الروائي قائلاً: ((محاولة عيش رواية غير متكلفة، بسيطة وصافية وشخصياتها مرسومة بدقة. وعالمها قاس وحزين، وهي تأكيد لحضور روائي طموح ما زلنا نأمل منه الكثير)) [84].

ويذهب في الوقفة الثالثة الموسومة بـ ((محمد زفزاف راحلنا الجميل)) إلى توكيد خلاصة نقدية لكل المنجز الروائي الذي تركه زفزاف، وهو توكيد ينمّ عن سعة اطلاع نوعي على منجز زفزاف وقدرة على تحليل موقعه في هذا النمط الروائي الخاص ضمن

مساحة المشهد الروائي العربي: ((لقد رسّخ زفزاف لنمط من الرواية العربية هي الرواية القصيرة وأحيانا القصة الطويلة التي تظل في حدود سبعين إلى تسعين صفحة من القطع المتوسط. وقد أخلص لهذه الروايات وتفرّد بأنه كاتبها الوحيد في الوطن العربي)) [85].

وتناول الربيعي بعد ذلك للقاص والروائي أحمد المديني روايتين هما ((الجنازة)) و ((المظاهرة))، وعنون مداخلته النقدية بشأن رواية ((الجنازة)) بعنوان ثنائي متداخل هو ((الطموح والحصاد))، وعبّر عن رؤيته النقدية القائمة على الانفتاح في تلقّي الأعمال ذات المنحى الغرائبي والهوية الكتابية العربية المغربية، واصفاً رواية الجنازة بكونها ((رواية الخروج واللامألوف والغرابة، إنها نص مفتوح على كل مجالات الإبداع، اعتمد فيها على منطلقات كثيرة لتأتي جديدة: التوثيق، الشعر، التراث، السيناريو، القص، والأهم أن كل هذا تم بهوية كتابية عربية أولا، ومغربية ثانيا)) [86].

ولعلّ الرؤية النقدية التي يتبناها الربيعي لا يقف على الضد من التجارب الجديدة مهما كانت غريبة وصادمة للسائد الأدبي، لأنه يعوّل على النتائج فإذا كانت التجربة أصيلة فإنها ستنجح وإذا كانت طارئة فإنها ستفشل، وبالتالي فإن منح الفرصة للتجربة لكي تعبر عن نفسها إنما تنمّ عن وعي نقدي متقدم.

إلا أن الرواية الثانية تأخذ مساقا آخر يختلف عن الرواية الأولى تماما، يتناولها الربيعي تحت عنوان ((لماذا هذه الانعطافة في ((المظاهرة)) ؟))، والسؤال هنا سؤال نقدي صرف من أجل الوصول إلى تفسير لهذا التحول الكبير الذي حصل بين الروايتين، على الصعيد الفني السردي والموضوعي الفكري.

لكن الربيعي مع كل ذلك لا يعلن وقوفه ضد العمل من هذا المنطلق، بل يعبر عن فكرته بإزاء الرؤية التجريبية التي انطوت عليها الرواية بقوله: ((إنه (يقصّ) علينا بكل ما تعنيه كلمة (قصّ) من سرد حكاية معينة مثيرة للانتباه والفضول لدرجة أن القص يكاد يكون الهم الأساس للكاتب في قصصه هذه. أما همومه الأولى في اللغة والبناء والخلط بين الأنواع الأدبية فكلها أمور قد اختفت ولأكن أكثر دقة وأقول

(تراجعت) بالرغم من أنني لست ضد هذا كله طالما أنه وليد حاجة معينة أو حتى (نزوة) طرقت رأس الكاتب ليس المديني فقط بل وكل كاتب آخر أيضا)) [87].

إذ يعطي للنزوة الإبداعية دورا مهما في إنتاج أعمال مبهرة أحيانا حين تأتي بفعل حاجة إبداعية تتولد من رحم العمل وضروراته.

وفي مداخلة نقدية يستعيد الربيعي على نحو ما حكايات ألف ليلة وليلة في مجموعة قصصية للقاصة مليكة نجيب، وعنوان المداخلة ((شهرزاد مغربية تقول ((لنبدأ الحكاية)) التي يسعى إلى أن يربط فيها بين ((شهرزاد)) الحكواتية و ((مليكة الحكواتية)) في كتابها القصصي ((لنبدأ الحكاية))، وقد حقق منذ البدء نوعا من التناص مع ألف ليلة وليلة في الدالين المؤلفين لعتبة العنونة وهما ((البداية / الحكاية)).

يذهب في مداخلته إلى فحص التميّز والخصوصية التي تتمتع بها القاصة، لأن التميز هو الشرط الأساس لنجاح العمل في سياق كثرة الأسماء والنصوص، بحيث تصبح عملية البحث عن الصوت الخاص من الأولويات التي لا غنى عنها لأي مبدع، لكي يتمكن من فرض أنموذجه على المشهد الإبداعي بقوة التفرّد والخصوصية.

إذ يعتقد الربيعي في قراءته للمجموعة ((إن مليكة نجيب قاصة تجتهد كثيرا لتكتب قصة مختلفة من وجع العالم، عن البشر والهلاك، ولا تبذّر كلماتها بما لا يقرأ، وإن قُرىء فلا يوصل شيئا، كاتبة منتبهة وهذا امتيازها الجميل)) [88].

إن اجتهادها ((تجتهد كثيرا))، واقتصادها الشديد في لغة القصّ ((لا تبذّر كلماتها بما لا يُقرأ))، وحساسيتها الإبداعية في إنجاز خطابها القصصي ((كاتبة منتبهة))، تعدّ في منظور الربيعي النقدي خصائص نوعية يمكن أن تضمن لها ((امتيازها الجميل)).

وفي قراءة الربيع لرواية ((ديك الشمال)) لمحمد الهرادي يوجّه سؤالاً نقدياً استفزازياً لمواجهة هذه المدوّنة السردية هو ((هل الحياة قبر صغير يأكل فيه كل واحد منا الآخر؟!))، وتسعى قراءته للإجابة عليه في ضوء الإشكالية القرائية التي تحصل في عملية

المواجهة مع الرواية، ويلخّصا الربيعي على هذا النحو ((رواية الهرادي هـذه أتعبتنـي، ففيهـا من الأقفال والمغاليق والأبواب الموصدة أكثر مما فيها من النوافذ وما قراءتي هـذه إلا محاولـة مني لفكّ بعض طلاسمها ولعلي وفقت في شيء، ومع إيمـاني بـأن هنـاك تعتـيما مقصـودا مـن الكاتب في كل عمل إبداعي متفوق. كما وضعتني أمام روايـة مغربيـة مختلفـة ضـمن تعـدد الأصوات الذي عرفناه فيها، وفي هذا إثراء لهذا الفن الإبداعي المستقبلي ـ الرواية الذي يعمـل أشقاؤنا المغاربة على إثرائه بنصوصهم ودراساتهم الرائدة))[89].

إذ وضعها في سياق الأعمال الروائية التي تشتغل على التعتيم والإبهام والغموض مـن أجل تحقيق غايات فنية معينة، وعلى الرغم مما يبدو على رؤية الربيعي النقدية من انفتـاح وتحرر بشأن كل التجارب الجديدة الخارقة للمألوف الروائي، إلا أنه هنا لا يخفي قلقـه أحيانـا من أن بعض مفاصل الرواية قد لا تصـل إلى القـارىء بسـهولة، ولاسـيما حـين يبلـغ الغمـوض درجة من الاستغلاق الذي قد يؤثر على تداولية الرواية وتواصـليتها، مـما قـد يـنعكس سـلبياً على قيمتها الإبداعية، وهي خشية نقدية ضرورية تدخل في سـياق المجـال الرؤيـوي والثقـافي النقدي الذي يتميز بع الخطاب النقدي عنده.

يعود الربيعي مرة أخرى إلى مجـال السرد الأنثـوي ليتحـدث عـن كاتبـة شـابة تكتـب قصصا جريئة صادمة وتدعى فـدوى مسـاط ، ويضـع لمداخلتـه عنوانـا هـو((شيء مـن الألم)) وكثير من الجرأة)) ليخلق نوعا من الموازنة بين دالي ((الألم)) و ((الجرأة))، تعبيرا عن مسـتوى الجرأة في كتابتها وقد تعرّضت لردود فعل سـلبية كثـيرة مـن المؤسسـة المعاديـة لكـل جديـد وصريح وجريء أنثوي.

يقول الربيع في مداخلته النقدية التشـجيعية ((هـذه كاتبـة واعـدة جـدا، ومـا وقـوفي الطويل أمام مجموعتها البكر إلا احتفاء بها لتكتب وتواصل ولا تـخشى أي معـوّق مـا دامـت تشرّح بسكين من حرائق الذات وأوجاعها جسد زماننا المـتكلس هـذا. أقـول (تشرّح بسـكين) ولم أقل تخط بقلم ولست مبالغا)) [90].

ولعله في إيجاد علاقة تأثيرية بين ((القلم)) و ((السكين)) هنا يوضّح تماما حجم الجرأة التي كتبت بها فدوى قصصها، وحجم النقد والتجريح الذي تعرّضت له جرّاء ذلك، بحيث تحوّل نقد الربيعي إلى نقد تحليلي فني وجمالي من جهة، وتحريضي وتشجيعي ساند لمواصلة الطريق الإبداعي من جهة أخرى.

ويتناول أخيرا في سياق نقد المدونة السردية المغربية رواية بهاء الدين الطود الموسومة بـ ((البعيدون))، ويضع لمداخلته عنوانا طباقيا هو ((القريبون.. البعيدون)) يحقق فيه بلاغة عنوانية يمكن أن تصف شيئا من أجواء الرواية وعوالمها.

استطرد الربيعي في نقدها طويلا لغناها وخصبها، فهي رواية تنطوي في نظر الربيعي النقدي على ثراء ثقافي هائل تمكّن الروائي من توظيفه وتشكيله من دون أي إخلال بالبنية الفنية والسردية للرواية.

ويقول في هذا الصدد واصفاً عالم الرواية إن ((رواية البعيدون تعكس ثقافة عالية لكاتبها، في الموسيقى والفن التشكيلي والأدب، ومن النادر جدا أن نقرأ عملا روائيا يقدم لنا عمقا ثقافيا ومعرفة واسعة بتلقائية هي من صلب العمل نفسه من دون أي (تعالم) على القارىء أو (تعال) عليه)) [91].

تكشف قراءة الربيعي للمدونة السردية ((الروائية والقصصية)) المغربية في كتابه هذا عن مسارات نقدية متنوعة لم تقف عند حاجز معين أو تصنيف محدد، وتردد فضاؤه النقدي بين المجال الرؤيوي النابع من معرفته وحساسيته السردية الخاصة، بوصفه كاتبا روائيا وقصصيا مدركا لأسرار هذا النوع من الكتابة، والمجال الثقافي الذي يعكس فلسفة الربيعي في فهم الأشياء استناداً إلى قيمتها الإنسانية، ودرجة اتصالها بالقضايا التي تشغل الإنسان وتوجّه إنتاجه الأدبي على نحو ما.

ـ نقد المدوّنة الشعرية:

تحفل المدونة الشعرية المغربية بغنى وثراء عميق وواسع لا يقلّ شأناً عن المدونة السردية بأي حال من الأحول، على الرغم من أن عيون الشعراء المغاربة عموما ما زالت تتطلّع إلى المنجز النوعي لزملائهم المشارقة، إلا أنهم طوّروا أنموذجهم الشعري كثيرا وراحوا ينافسون زملاءهم في المشرق، ولم يعد التفوّق الشعري حكرا على شعراء المشرق إذ أصبح لشعراء المغرب أنموذجهم الشعري الخاص، بكل ما ينطوي عليه ذلك من خصوصية وتفرّد.

لذا فإن مداخلات الربيعي في المدونة الشعرية المغربية في هذا الكتاب لها ما يبررها تماما، ولاسيما أن القارىء المشرقي ـ إن صحّ هذا التوصيف ـ ما زال بعيدا عن إدراك القيمة الإبداعية التي وصل إليها النص الشعري المغربي الحديث، سواء في المغرب أو البلدان المغاربية الأخرى.

من هنا تتأكد قيمة ما قدمه لنا الربيعي في هذا المجال وهو يعاين ويفحص نقديا تجارب شعرية مغربية لها من التميز والخصوصية الشيء الكثير، وسعى في ذلك أن ينوّع في التجارب التي يتناولها على صعيد الأجيال والرؤى والتجارب، وبرؤية لا تخرج كثيرا عن رؤيته في تناول المدونة السردية، إذ ظلّ هاجسه الشعري كونه يمارس كتابة الشعر أيضاً فعّالا في هذا السياق.

يتناول الربيعي في أول معالجة نقدية له ديوان ((مائيات)) لمحمد الأشعري، ويعنونها بـ ((التشكيلي والشعري في ((مائيات الأشعري))، في محاولة منه لتحليل العلاقة الجدلية بين التشكيلي والشعري حيث إن الأشعري يمارس الفنين معا، ولا شك في أن كلّفن من الفنين له تأثير على الآخر.

ويصف الربيعي الشاعر والرسام الأشعري بأنه شاعر يعرف أسرار الكلمة وفنان يعرف أسرار اللون في الوقت نفسه، واستنادا إلى هذه المعرفة بطبيعة أسرار كل من الفنين

وطبيعة توظيف التشكيلي في الشعري فـ ((كأن كل قصيدة عنـد محمـد الأشـعري لوحـة، أو كأن كل لوحة من مائياته قصيدة، هناك هذا التداخل والتوحّـد مـا بـين الرسـم والشـعر، ومـا الكلمات إلا خطوط أو ضربات من ريشة تحمل اللـون المختـار الـذي لا يوضـع إلا في مكانـه. هناك رسامون تأخذهم الألوان فيراكمونها حتـى تضـيع شـفافيتها، وهنـاك شـعراء تصـادرهم الكلمات ويسحرهم إيقاعها فيزجّون بها على الورق فإذا هـي مجـرد تـزاحم ألفـاظ وكلـمات. الأشعري دقيق ومقتّر)) [92].

وهو توصيف نقدي دقيق وعارف بحساسية هذا النوع من التـداخل والاسـتعارة بـين الشعر والرسم، وكيف يمكن أن يوظف التشكيلي في الشعري بشكل نـاجح يفيـد فيـه الشـاعر من طاقـات التقنيـات التشـكيلية، مـن أجـل مضـاعفة طاقـة الشـعرية في القصـيدة وضخّها بممكنات جديدة تدعم هذه الشعرية جماليا وتعبيريا.

يفحص بعد ذلك تجربة الشاعر حسن نجمي في ديوانين ضمّهما كتـاب واحـد، ويضـع لقراءتع عنواناً هو ((بين ((مستحمات)) حسـن نجمـي و ((أبديتـه الصـغيرة))، ويعـدّ تجربـة حسن نجمي من التجارب المهمة في قصيدة النثر على مستوى تجربة قصيدة النثر العربيـة، إذ تمثل أنموذجا راقيا لقصيدة النثر المغاربية.

ويلخّص رأيه بعد استطلاع نماذج مهمة من تجربته هذه اسـتطلاعا نقـديا قـائلاً: ((إن تجربة حسن نجمي في هذين الديوانين المتجـاورين في كتـاب واحـد أعتبرهـا عـلى غايـة مـن الأهمية في زمن اليباب الشعري وارتباك الحياة العربية كلها، وهنا أعيد ما قلتـه عـن قصـيدة النثر المغاربية بالرغم من تأثراتها الأولى بالتجربة اللبنانية لكون هذه التجربة شكلت ما يشبه (المحفز) لشعراء قصيدة النثر العرب، إلا أنها بـدأت تبحـث عـن مرجعياتهـا الخاصـة لتشـكل تفرّدها واختلافها))[93].

وفي الإطار ذاته يقرأ تجربة محمود عبد الغني ويضع لقراءته عنوانا دالاً هـو ((حجـرة وراء الأرض)) وترسيخ حضور قصيدة النثر المغربية))، للتوكيد على قيمة تجربـة قصـيدة النـثر المغربية من خلال الشعراء المبرزين الذين مارسوا كتابتها.

يضع الربيعي أهم خصائص قصيدة هذا الشاعر بقوله: ((عندما نقـرأ قصـائد محمـود عبد الغني ننتبه إلى أمرين هما الأول: أنها توحي من خلال عناوينها بأنها قصائد يومية، وهذا ما نجده عند عديد الشعراء العرب.... ولكن الأمر الثاني هـو أن قصـيدة محمـود عبـد الغنـي ليست كذلك، إنها تعطي في باطنها غير ما تعلنه في عنوانها، إنها أقرب إلى (السريالية) وإبقـاء جانب من دلالاتها في العتمة حتى لا تظهر كلها مرة واحدة، وبالتالي لا تقول شـيئا ابعـد مـما تفصح عنه كلماتها. كما أن في قصيدته إضافة إلى الأمرين اللذين اشرنا إليهما غنائيـة واضـحة، شفافة، هي جزء من بنيتها وليست مقحمة عليها.))[94].

ولا شك في أن هذه المواصفات التي تجلّت في وجود أثر من طبقة في قصـيدته، فضـلا على اتسامها بالغنائية الشفافة هي مما يضاعف من القيمة الإبداعية والجمالية لها، ويكشف عن رؤية الربيعي الواعية والذاكية في تشـخيص الظـواهر النقديـة التـي تعـدّ مفصـلا حيويـا يعتمد عليها الأنموذج الشعري في تحقيق نجاحاته.

ثم يعرّج على تجربة الشاعرة مالكة العاصمي مواصلاً رؤيته النقدية في أحـد دواوينهـا بعنوان ((عندما تسيل ((دماء الشمس)) أمـام عينـي))، وهـو يسـعى إلى الـربط الثقـافي بـين تجربتها الأكاديمية قي دراسة الأدب القديم وتجربتها الشعرية، واستعانتها بـالرموز السـحرية والغامضة من أجل شحن أنموذجها الشعري بطاقة جديدة.

يقول الربيعي في هذا الصدد الذي عززت فيه الشـاعرة معجمهـا اللغـوي، إنـه ((عـلى الرغم من رؤيا الشاعرة المشـدودة إلى الحـاضر فـإن دراسـتها الأكاديميـة في أدبنـا القـديم قـد وضعتها أمام منهـل لغـوي وإحـالات واسـترجاعات كـما فعلـت في هـامش عـن (الهدهـد) في قصيدتها (طائر النار)، أو استعانتها بالأمازيغية وأحد مسـمياتها (لالامـاس)، وهـي تأخـذ مـن هذه الإحالات الجانب السحري والغامض)) [95].

ويضيف إلى رؤيته النقديـة رؤيـة ثقافيـة تتعلـق بانشـغالات الشـاعرة الأخـرى بمعيـة الشعر، وهي تمضي مع كل ذلك بتطوير أنموذجها الشعري إذ يقـول معلّقـاً عـلى هـذا التنـوع

والتعدد في الانشغال الحياتي والنضالي والشعري: ((إن شاعرتنا ماضية في تطوير تجربتها بالرغم من أنها موزعة بين الشعر وإيقاع الحياة وركام المسؤوليات)) [96].

ويمضي الربيعي في سبيله النقدي نحو معالجة تجربة أنثوية أخرى في مجال المدونة الشعرية المغربية وهي تجربة الشاعرة وفاء العمراني، ويضع مداخلته بعنوان ((فتنة الأقاصي)) لوفاء العمراني: الكلمة والصوت))، وينقل لنا في داخل صورته النقدية للديوان تجربة جديدة لها في عرض أنموذجها الشعري.

تتمثل تجربة العرض هذه بأن الشاعرة أقدمت على مغامرة تقديم شريط كاسيت بصوتها لقصائد الديوان مع كتاب الديوان، ويعلق الربيعي على هذه القضية الطريفة بقوله: ((أقدمت على هذه المغامرة التي لم تكن جديدة بالمعنى الكامل إذ إن هناك تجارب مشابهة، اكتفى الشاعر بتقديم قصائده على كاسيت أما وفاء العمراني فإن الكاسيت مصحوب بالديوان، فمن أراد أن يقرأ فليقرأ، ومن أراد أن يستمع فليستمع، ومن امتلك الوقت الفائض فبإمكانه أن ينصت للصوت وعيناه على حروف القصائد. كان اعتماد الشاعرة على صوتها كبيرا لذلك لم تسمح للموسيقى بالتدخل، هناك فقط ضربات بيانو خجول، نسمعها ولا نسمعها، تتسرب عندما تجد منفذا لذلك. وأنا معها في هذا ما دام هذا الصوت الذي يحمل امتلاءه ورخامته وأنوثته أيضا))[97].

ويحشد مجموعة من الدلائل على طرافة هذه التجربة وحيويتها وقدرتها على افتتاح منافذ توصيل أخرى، يمكن من خلالها توسيع قاعدة التلقي وتوفير فرص مضافة لكي تتمكن الشاعرة من تقديم صوتها الشعري.

تتواصل قراءاته للنماذج الشعرية الأنثوية ويقدم عنوانا قرائيا جديدا هو ((مساءات)) عائشة البصري الفسيحة))، يقرأ فيه تجربة الشاعرة المغربية عائشة البصري قراءة شمولية في ديوانها ((مساءات)) .

ويعلّق الربيعي على تجربة الشاعرة عائشة البصري المتأخرة بعض الشيء بقوله: ((إن كل قصيدة في الديوان تتسع لقراءة أشمل ما دامت تتجدد فيها ولا تتكرر. ومن هنا يمكن القول إن شاعرتنا التي قدمت ديوانها متأخرا بعض الشيء، إنما فعلت ذلك لأن الشعر هاجسها وليس نشر هذا الشعر كما بدا لنا)) [98].

ويتعرّض نقديا أيضا لتجربة الشاعرة وداد بنموسي بعنوان يضم اسم مجموعتها الشعرية هو ((وداد بنموسي لها ((جذور في الهواء))، متناولا التجربة ضمن أفق تداخل الفنون الذي حفلت به تجربة وداد.

يصف الربيعي عالم الشاعرة وداد بنموسي من خلال استظهار معظم التشكيلات البنيوية التي تنهض عليها قصيدتها، فضلا عن التأكيد على أنموذج الخطاب الشعري الأنثوي الذي يتجلى على نحو واضح في شعرها، فيقول: ((نحن أمام شاعرة شفافة، متأنية، تبحث عن قاموسها المزاوج ما بين الرسم والشعر باللون والرسم بالكلمات، كما أن قصائدها تتمحور في عالم المرأة، منشغلة بما هو يومي وكوني، بالرغم من أنها لا يقيدها حدّ، ولا توقفها مخافر، لها مداها، وامتدادها لتقول ما تريد من دون افتعال، لا ترمي كلمة على الورق إلا بعد أن تعايشها وتتملاها وتمنحها اليقين والقناعة)) [99].

أما تجربة الشاعرة إكرام عبدي فإن الربيعي يعاينها تحت عنوان ((شاعرة ((لن تقايض النوارس))، ويتعامل مع شعرها تعاملا رومانسيا شائقا ربما لشدّة إعجابه به لغة وصورة وتركيبا وإيقاعا.

ويقول بصدد تقويم عام لتجربتها في هذا الديوان: ((لقد دخلت إكرام عبدي عالم الشعر بجواز سفر أصيل ومزوّق الحروف، كأنها فسفور مثل رقّاصي الساعة، كلما التمّ الظلام شعّ وأشهر الخبيء. وجواز سفرها هذا الديوان الأخاذ الذي سحرني وشدهت كمتلق ومحب لشعر ـ الشعر، وبالرغم من أنني قرأت بعض قصائده متفرقة إلا أن قراءتها مجتمعة ومبوّبة وبين دفّتي كتاب أعطى القراءة الجديدة بعدا أعمق، واستوقفتني محطات فيه ما كان لها أن تفعل ذلك لو أنها بقيت متناثرة مشتتة)) [100].

ويختتم قراءته في المدونة الشعرية المغربية بأنموذج أنثوي أيضا بعد أن احتلّت الشعرية الأنثوية في قراءته حيزا واسعا جدا فاق حيز الأنموذج الذكوري، وهي ظاهرة لافتة حقا يمن أن تحسب لصالح الربيعي فكراً ونقداً.

هذه التجربة التي حظيت باهتمام الربيعي النقدي هي تجربة الشاعرة إيمان الخطابي وقد فحص شعريتها بعنوان شعري أيضا هو ((إيمان الخطابي في ((البحر في بداية الجزر)) شاعرة القصيدة القصيرة بامتياز)).

إذ يصف تجربتها أولاً على صعيد الحرفية الشعرية واللعب بالتقانات بقوله: ((تمتلىء كل القصائد ولا أقول بعضها بالانتباهات الذكية اللماحة المليئة بالغرابة أو الطرافة أو الإبهام أو الاختصار الثري، أو جمال الصياغة)) [101]، وهو هنا يتطرق إلى أهم ما يجب أن تحتويه القصيدة من طرافة تحيل على ذكاء الشاعر وقدرته على تحقيق جدّة وحداثة نوعية في شعره.

ثم يعبّر ثانيا عن عنائها الواضح في صياغة خطابها الشعري، وعدم إذعانها للنماذج التقليدية الأنثوية في التمحور حول الرجل بوصفه مركز الكون الأنثوي، إذ تخلّصت إيمان من هذه العقدة وراحت تصوغ أنموذجها بحرية أكبر بعيدا عن الضغوطات والإكراهات، فيقول الربيعي: ((إن كل قصيدة من هذا الديوان وليدة اشتغال طويل، ثم لا تنبت كلماتها الأخيرة بيسر بل بإرهاق وعسر، قصائد ترى العالم بعيون مفتوحة، وتنأى عن هذيانات وثرثرات معظم الشاعرات في مثل عمرها أمام (أوهام) رجال، أو أضغاث أحلام حب ما، ربما هذا تأكيد منها على كتابة قصيدة حب تمكن الاستعاضة عنها بأن نعيشها وبالتالي لا داعي لكتابتها، ولحب شمولية من النادر أن تختزنها كلمة أخرى أبدا. في هذا الديوان نحن أمام شاعرة تكره الثرثرة وتعشق الجمل المفيدة)) [102]، وهو ما يجعلها ذات رؤية جديدة في الكتابة الشعرية.

إن الملاحظات والتقويمات والآراء التي طرحها الربيعي وهو يراجع نقديا المدونة الشعرية المغربية، تمثل وجهة نظر ناضجة وواعية تتراوح بين المسار الرؤيوي والمسار

الثقافي، إذ حافظ الربيعي على مقتضيات اشتغاله النقدي في نقد المدونتين السردية والشعرية، على النحو الذي أظهر فيه إخلاصا لآرائه وأحكامه وتصوراته في جميع القضايا النقدية التي عالجها، وبروح شفافة تؤكد شخصيته الشعرية عبر اندماجه المحب بما يقرأ وينقد ويراجع ويحلل ويوجّه ويصوّب ويثري.

ـ نقد المدوّنة النقدية:

يمارس عبد الرحمن مجيد الربيعي في ظل شخصيته الناقدة فضلا عن نقد المدونة السردية والمدونة الشعرية المغربية نقد المدوّنة النقدية، إذ إنه أتى على مجموعة كتب نقدية مهمة صدرت مؤخرا وراجعها مراجعة نقدية فاحصة، كشفت عن مستوى جديد في شخصيته النقدية يقع في ما يدعى اصطلاحاً بـ ((نقد النقد))، وبذلك فإنه يستكمل رؤيته النقدية بإلقاء الضوء على المشهد النقدي المغربي من خلال مجموعة كتب يتناولها لنقاد مغاربة مهمين في هذا المجال.

يقف أولاً عند الناقد عبد الرحيم العلام في كتابه النقدي ((الفوضى الممكنة))، ويضع معالجته لهذا الكتاب تحت عنوان ((عبد الرحيم علام يعيد ترتيب ((الفوضى الممكنة))، ويعرض للتوصلات النقدية التي توصل إليها في مراجعته للأعمال السردية من خلال رؤية نقد ـ نقدية تتحرّى الدقة والموضوعية في وصف جهد الناقد، ويعدّ الربيعي وقوف علام عند الأعمال التي تناولها بمثابة تزكية نقدية لها، وتحريض لأصحابها على مواصلة المشوار لأنهم حسب رأيه على الطريق الصحيح.

يقول الربيعي في تقييمه لعمل علام النقدي في هذا الكتاب: ((هذه وقفات عند استنتاجات توصل إليها عبد الرحيم العلام من خلال رحلته الموسعة بين عدد من أبرز الأعمال السردية التي ظهرت في السنوات الأخيرة، قصة قصيرة ورواية، وكانت قراءته المتمعنة بمثابة تكريس لها ودفعها إلى واجهة بارزة في مدوّنتنا السردية العربية التي لا تشكو من الكم بل من الإجادة))[103].

ويعاين الربيعي في هذا الصدد كتابا نقديا نوعيا تمثل في كتاب حسن بحراوي الموسوم بـ ((حلقة رواة طنجة))، ووضع عنوانا لمداخلته هو ((حسن بحراوي في ((حلقة رواة طنجة))، ويصف جدّة الكتاب وطرافته حيث أثارت هذه الظاهرة التي يتحدث عنها الكتاب ضجة في الأوساط الثقافية المغربية والعربي.

يقول الربيعي واصفاً هذا العمل: ((من أحدث الإصدارات في المغرب... وهو كتاب جديد في موضوعه ويلقي الضوء على جانب من اهتمامات أحد الكتب الأميركيين الذي عاشوا في المغرب عدة عقود، وهو جانب يكاد يكون محوريا في تجربته الأدبية وأعني به بول باولز. عنون بحراوي كتابه هذا بـ ((حلقة رواة طنجة))، أما رواة طنجة هؤلاء فهم: بول باولز، العربي العياشي، محمد المرابط، ومحمد شكري.)) (104).

ثم يشرح الربيعي الوضعيه التي تأسست بها هذه الجماعة والطريقة التي رسموها لأنفسهم في السرد وسبل تلقيه، وتحويله إلى سرود مكتوبة على يد كتب محترفين يتلقون هذه السرود من أفواه الرواة بطريقة شفاهية، فيقول: ((إن رواة طنجة لم يعتمدوا إعادة سرد حكايات شعبية متداولة في المغرب بل إنهم صاغوا حكاياتهم الخاصة، ولعلهم وجدوا الأمر سهلا أن يبتدعوا شخصيات وأحداثا وهناك من يسجلها نيابة عنهم ويقدم لهم بديلا ماديا مجزيا إذا ما قيس بحالتهم الرثّة التي كانوا عليها.... وهكذا أصبحت مجموعة من الأميين المهمشين وأرباب السوابق كتابا، ولعل ما يثير الاستغراب أن بعض قصصهم ورواياتهم حولتها السينما والتلفزة العالمية إلى أفلام)) (105)، وهي بلا شك تجربة نوعية حية تستحق الإشادة النقدية.

ويختتم قراءته النقدية في كتب النقد المغربي في إطار مراجعته للمدونة النقدية المغربية من خلال بعض الكتب التي تناولها بالناقد أحمد شراك في كتابه ((مسالك القراءة))، ووضع مداخلته بعنوان ((يبحث عن ((مسالك القراءة))، إذ يعرض عرضاً وافيا ومفتوحا للكثير من الآراء الواردة في الكتاب لأيمانه بأهميتها وجدّتها، بحيث أن

إيرادها وعرضها بهذه الطريقة يتيح فرصة لمن لم يطلع على الكتاب مباشرة أن يتعرف إلى خصوصيته وفرادته مقيمة الآراء النقدية الواردة فيه.

يقول الربيعي وهو يصف هذا الكتاب بإعجاب كبير لما قدّمه من رؤى وأفكار وقيم وتصورات: ((نحن وإن كنا في هذا العرض لكتاب د. احمد شراك القيم والفاتح في مجاله قد أخذنا الكثير من أقواله وآرائه واستعنّا بها أثناء كتابتنا عنه، فإن ذلك متأت من قيمة هذه الآراء وأهميتها وعلميتها الدقيقة. ويمكن القول إنه أصبح مرجعا منتبها ومنبّها في مجال " سوسيولوجيا الكتابة والنشر " انطلاقا من النموذج المغربي أو الحالة المغربية باعتبارها حالة عربية وتعميما على مساحة الوطن العربي كله)) [106].

إن الربيعي في تقديمه المنتقي لهذه الكتب النقدية المهمة إنما يسهم إسهاما كبيرا في إلفات الانتباه إلى ما يحصل من تقدم في إطار المدونة النقدية في المغرب، ضمن سعيه الحثيث والدؤوب لإيجاد جسر رؤيوي وثقافي بين المشرق والمغرب، بعد أن بلغت القطيعة حدّا كبيرا مخجلا للثقافة والأدب والمثقفين والأدباء معاً.

لا شك في أن هذا الكتاب النوعي ((كتابات مسمارية على جدارية مغربية)) إنما يشكل إضافة نوعية ليس إلى جهد الربيعي النقدي حسب، بل إلى جهده الثقافي العربي في نقل الحصيلة المركزة للثقافة الأدبية النوعية التي تحصل في بلدان المغرب العربي إلى مشرقه، عبر آلية عرض وتلخيص وتحديد ونقد وتوجيه والتقاط لا تقل أهمية بأي حال من الأحوال عن أي جهد نقدي صرف في أي مجال من المجالات الأدبية.

الإحالات والهوامش

(1). معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

(2). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

(3). معجم مصطلحات النقد الحديث، حمادي صمود، مجلة (حوليات الجامعة التونسية)، العدد 5، 1977.

(4). فلسفة الأدب والفن، كمال عيد، الدار العربية، ليبيا – 1978.

(5). المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

(6). قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1984

(7). معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، علية عزت عياد، دار المريخ، الرياض،1984.

(8). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، شو شبريس، الدار البيضاء، 1985.

(9). موسوعة الفكر الأدبي، نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

(10). دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 2، 2000،

(11). صدرت حلقات هذا المعجم منفردة أو مجموعة عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، في سنوات متفرقة، كما صدرت لها طبعة ثانية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

(12). ينظر على سبيل المثال ((مصطلحات علم المصطلح)) التي ذيل بها علي ألقاسمي كتابه ((مقدمة في علم المصطلح))، سلسلة الموسوعة الصغيرة [169]، بغداد،1985. و((معجم مصطلحات القصة)) الذي ذيل به عبد اللــه أبو هيف كتابه ((القصة العربية الحديثة والغرب))، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994. و ((كشاف بأهم المصطلحات))، الذي ذيل به خليل الموسى كتابه ((قراءات في الشعر العربي المعاصر))، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000. و ((معجم مصطلحات السيرة)) الذي ذيل به محمد صابر عبيد كتابه ((تمظهرات التشكل السير ذاتي)).

(13). معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1989.

(14). نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، 1963: 22.

(15). د. إحسان عباس مؤرخا، د. مصطفى الحياري، ضمن كتاب (إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا)، مجموعة مؤلفين، منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ط1، 1998: 249.

(16). د. إحسان عباس مؤرخا، د. هند أبو الشعر، م.س: 276.

(17). م.ن: 276.

(18). د. إحسان عباس مؤرخا، د. مصطفى الحياري، م.س: 267.

(19). إحسان عباس وتحقيق النثر، د. محمد إبراهيم الحور، م.س: 219.

(20). تاريخ النقد عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري-، د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان، 1993.

(21). نظرات في كتاب (تاريخ النقد عند العرب)، د. عبد القادر القط، ضمن كتاب (إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا):40.

(22). م.ن: 59.

(23). م.ن: 59-60.

(24). إحسان عباس وكيان العرب النقدي – قراءة في (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) خاصة، د. قاسم المومني، م.س: 61.

(25). م.ن: 61-62.

(26). إحسان عباس وفن السيرة –قراءة في تفكيره النقدي-،د. خليل الشيخ، م.س: 142.

(27). م.ن: 143، وينظر ابو حيان التوحيدي، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956: 156.

(28). عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955.

(29). علاقة عز مثيلها،عبد الوهاب البياتي، ضمن كتاب (إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا)، م.س: 305.

(30). إحسان عباس قارئا البياتي،ماجد السامرائي، مجلة عمان، العدد 63، 2000، عمان: 41، وينظر من الذي سرق النار – خطرات في النقد و الأدب- وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

(31). م.ن: 41.

(32). بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره-، إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978.

(33). إحسان عباس وفن السيرة، د. خليل الشيخ، م.س: 39، وينظر إحسان عبـاس في نقـد الشعر العربي المعاصر، د. شكري عياد، ضمن كتاب (محراب المعرفة- دراسات مهداة إلى إحسان عباس)، تحرير د. إبـراهيم السـعافين، دار صـادر ودار الغـرب الاسـلامي، بيروت، 1997: 203.

(34). م.ن: 137.

(35). بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره، د. إحسان عباس: 7.

(36). د. صالح ابو اصبع، إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا: 152.

(37). إحسان عباس قارئا للبياتي والسياب، د. فيصل دراج، ضمن م.س: 128.

(38). إحسان عباس قارئا البياتي، ماجد السامرائي: 41.

(39). إحسان عباس قارئا للبياتي والسياب، د. فيصل دراج: 127.

(40). محمد دكروب، إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا: 110.

(41). إحسان عباس وفن السيرة، د. خليـل الشـيخ: 131، وينظـر، اوربـا والاسـلام – صـدام الثقافة الحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1995: 63 وما بعدها.

(42). م.ن: 131، وبـودكين هـي الناقـدة Moud Bodkin في كتابهـا (الـنماذج العليـا في الشعر) الصادر عام 1934، ينظر هوامش م.ن.

(43). فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

(44). فن السيرة، د. إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت.

(45). في تشكّل الخطاب النقدي ـ مقاربـات منهجيـة معـاصرة ـ د. عبـد القـادر الربـاعي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1998: 7.

(46). في الإبداع والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار لنشر والتوزيع، اللاذقية، ط3، 2001: 172 ـ 173.

(47). تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ـ دراسة في نقد النقد ـ محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003: 7.

(48). اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د. مرشد الزبيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999: 161 ـ 162.

(49). م. ن: 166.

(50). م. ن: 167.

(51). جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005. وكل الاقتباسات التي استشهدنا بها لتحليل إشكالية المنهج النصي مأخوذة من الكتاب في صفحات مختلفة.

(52). السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994: 32.

(53). مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال، المغرب: 91.

(54). السيمياء والتأويل: 33.

(55). الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط1، 1985: 28.

(56). اللغة الثانية، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994: 52.

(57). إشكالية التلقّي والتأويل، د. سامح الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2001: 22.

(58). عبد الرحمن مجيد الربيعي، من سومر إلى قرطاج، منشورات دار المعارف، سوسة، 1997: 171.

(59). عبد الرحمن مجيد الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، منشورات وكالة الصحافة العربية، سلسلة نوافذ، القاهرة، 2003: 145.

(60). سليمان البكري، مجلة (الملاحظ)، تونس، العدد (264) في 18 / 3 / 1998.

(61). عبد الرحمن مجيد الربيعي، أصوات وخطوات، دار المعرف، سوسة، تونس، ط2، 1994: 8.

(62). عبد الرحمن الربيعي وأسئلة الزمن الصعب، عذاب الركابي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 2004: 52.

(63). م. ن: 52.

(64). عبد الرحمن مجيد الربيعي، من النافذة إلى الأفق، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 1995: 82.

(65). عبد الرحمن مجيد الربيعي، رؤى وظلال، منشورات نقوش عربية، تونس، 1994: 5.

(66). وليد منير، ندوة (النقد الثقافي)، مجلة (فصول)، العدد 63، 2004، القاهرة: 119.

(67). صدرت الطبعة الثانية منه عن منشورات الدار العربية للكتاب، (تونس ـ ليبيا) 1983.

(68). صدرت الطبعة الثانية منه عن منشورات دار المعرف، سوسة، تونس، 1994.

(69). صدر عن دار نقوش عربية، تونس، 1994.

(70). صدر عن مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1995.

(71). صدر عن دار الثقافة، اتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2004.

(72). ينظر مجلة الشرق، العدد 35، فلسطين، 2005: 11. حيث خصصت هذا العدد من أعدادها تكريما خاصا للربيعي.

(73). كتابات مسمارية على جدارية مغربية: 18. وقد نشرت الرواية ضمن منشورات دار توبقال، المغرب، 1994.

(74). م. ن: 24، وسبق للربيعي أن نشر الموضوع ذاته في جريدة الزمان، لندن، 2 ـ 7 ـ 1999. والرواية من منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.

(75). م. ن: 26.

(76). م. ن: 26.

(77). صدرت المجموعة القصصية ضمن منشورات دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب. وقد تعمّدنا وضع ((تسويد خطّي)) لاسم القاصة وسيتكرر هذا الأمس مع كل القاصات والروائيات والشاعرات التي تناولهن الربيعي في هذا الكتاب، للتأكيد على قوة حضور الجانب الإبداعي الأنثوي في الساحة الإبداعية المغربية من جهة، وأهمية لفت الانتباه إلى أدب المرأة الحديث في فكر الربيعي النقدي.

(78). م. ن: 35. وقد صدرت الرواية عن منشورات مكتبة المعارف، الرباط، 1979.

(79). م. ن: 35. وقد صدرت الرواية عن منشورات شركة ثوب للاستثمار، المغرب، 1995.

(80). م. ن: 37.

(81). م. ن: 38.

(82). م. ن: 40.

(83). م. ن: 44 ـ 45.

(84). م. ن: 48، وقد صدرت الرواية عن منشورات الدار العربية للكتاب (تونس ـ ليبيا).

(85). م. ن: 51.

(86). م. ن: 56، وصدرت الرواية عن منشورات دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1987.

(87). م. ن: 61.

(88). م. ن: 68، وصدرت المجموعة القصصية عن مطبعة فردوس، الرباط، 2000.

(89). م. ن: 76، وصدرت الرواية ضمن منشورات الزمن،سلسلة رواية الزمن، الرباط، 2001.

(90). م. ن: 93، وصدرت المجموعة القصصية عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2002.

(91). م. ن: 95.

(92). م. ن: 117، وقد صدر الديوان عن مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1994.

(93). م. ن: 134.

(94). م. ن: 129، وقد صدر الديوان ضمن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 2002.

(95). م. ن: 140، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001.

(96). م. ن: 141.

(97). م. ن:: 143، وقد صدر الديوان ضمن منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1997.

(98). م. ن: 150، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001.

(99). م. ن: : 155. وقد صدر الديوان ضمن منشورات وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، 2001.

(100). م. ن:: 166، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 2003.

(101). م. ن: 170، وقد صدر الديوان ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001.

(102). م. ن: 172.

(103). م. ن: 179. وصدر هذا الكتاب النقدي عن منشورات دار الثقافة، المغرب، 2001.

(104). م. ن:: 180، وقد صدر الكتاب ضمن منشورات عكاظ، الرباط، 2002.

(105). م. ن: 183.

(106). م. ن: 191، وقد صدر الكتاب عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001.